

# Neue Deutsche Hefte

Beiträge zur europäischen Gegenwart  
mit den »Kritischen Blättern«

## INHALT

M. L. Kaschnitz Eines Mittags, Mitte Juni  
Franz Böhler Gedichte · K. M. Michel  
Die Musen im Labyrinth · J. Pfeiffer Über  
die gegenwärtige Situation des geistlichen  
Liedes · W. Helwig Tagebuch der Tempel-  
träume · O. W. Haseloff Erb- und Rassen-  
lehren im Licht der Wissenssoziologie · H.  
Ischreyt Michail Scholochow · R. H. Der  
streitbare Hermann Kesten · J. G. Geschäft  
mit dem Geist?! U. B. Bibliographie  
amerikanischer und englischer Zeitschriften  
Buchbesprechungen

Heft **70**

M A I 1 9 6 0

VERLAGSORT GÜTERSLOH

SIGBERT MOHN VERLAG



# NEUE DEUTSCHE HEFTE

*Herausgegeben von Joachim Günther und Rudolf Hartung*

Heft 70 – Mai 1960

Marie Luise Kaschnitz: Eines Mittags, Mitte Juni . . . . .	97
Franz Böhler: Gedichte . . . . .	102
Karl Markus Michel: Die Musen im Labyrinth. Bemerkungen zu G. R. Hockes Manierismus-Studien . . . . .	105
Johannes Pfeiffer: Die gegenwärtige Situation des geistlichen Liedes . .	119
Werner Helwig: Tagebuch der Tempelträume . . . . .	137

## BLICK IN DIE ZEIT

Otto Walter Haseloff: Erb- und Rassenlehren im Licht der Wissens- soziologie . . . . .	143
Heinz Ischreyt: Michail Scholochow . . . . .	149

## KRITISCHE BLÄTTER

R. H.: Der streitbare Hermann Kesten . . . . .	157
Peter Stutzke: Hilde Domin / Nur eine Rose als Stütze. Gedichte . . .	160
Eberhard Horst: Alexander Xaver Gwerder / Land über Dächer / Dämmerklee. Nachgelassene Gedichte / Möglich, daß es gewittern wird. Nachgelassene Prosa . . . . .	161
Franz Norbert Mennemeier: Rudolf Lorenzen / Alles andere als ein Held	163
Hans Kricheldorf: M. Y. Ben-gavriel / Der Mann im Stadttor. Roman .	164
Rudolf Hartung: Italo Svevo / Zeno Cosini. Roman . . . . .	165
Walter Lennig: Christopher Davis / Scherbengericht. Roman . . . . .	167
Gunar Ortlepp: Elio Vittorini / Offenes Tagebuch 1929 bis 1959 . . . .	168
Joachim Günther: Ernst Jünger / Sgraffiti . . . . .	170
Herbert Singer: Hugo von Hofmannsthal / Aufzeichnungen . . . . .	171
J. v. Kempfski: Ernst Benz / Die christliche Kabbala . . . . .	173
Herbert Fritsche: Magie und Wunder in der Heilkunde . . . . .	174
Wolfgang Schmeißer: Herbert Read / Die Kunst der Kunstkritik . . .	175
Walter Birenheide: Raymond Escholier / Henri Matisse. Gaston Diehl / Henri Matisse . . . . .	177
Günther Baum: Friedrich Herzfeld / Alles über Musik . . . . .	179

## FORUM

J. G.: Geschäft mit dem Geist?! . . . . .	180
U. B.: Bibliographie amerikanischer und englischer Zeitschriften . . .	181
Notizen . . . . .	184

Die „Neuen Deutschen Hefte“ erscheinen monatlich. Preis je Heft im Abonnement 3,- DM (zuzüglich Zustellgebühr); einzeln 3,50 DM; für Studenten im Abonnement 2,50 DM. Redaktion: Joachim Günther, Berlin-Lankwitz, Kindelbergweg 7, und Dr. Rudolf Hartung, Berlin-Lichterfelde-West, Geibelstraße 4. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto ist beizufügen. Unverlangt eingehende Bücher können nicht zurückgesandt werden. Sigbert Mohn Verlag Gütersloh. Umschlag S. Kortemeier. Gesamtherstellung Mohn & Co GmbH, Gütersloh. Die „Neuen Deutschen Hefte“ können durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag bezogen werden. Printed in Germany

MARIE LUISE KASCHNITZ  
EINES MITTAGS, MITTE JUNI

Ich kam von der Reise und wußte von nichts. Ich fuhr von der Bahn direkt nach Hause und klingelte bei der Dame, bei der ich meine Schlüssel gelassen hatte. Sie begrüßte mich freundlich und machte ein vielsagendes Gesicht. „Wissen Sie auch, daß Sie gestorben sind?“ fragte sie. Obwohl ich nicht am Leben hänge, haben mich diese Worte unangenehm berührt. „Gestorben?“ fragte ich. „Wieso?“ „Ja“, sagte meine Nachbarin, Frau Teichmann heißt sie, „aber Sie dürfen es sich nicht zu Herzen nehmen, wer totgesagt wird, lebt lang.“ Ich lächelte etwas gezwungen und nahm die Schlüssel, die sie in ihrer Schreibschublade verwahrt hatte. „Wer hat mich totgesagt?“, fragte ich. „Eine Fremde“, sagte Frau Teichmann, „niemand hat sie gekannt, sie ist ins Haus gekommen, hat an allen Türen geläutet und überall gesagt, Sie seien tot. Sie hat eine dunkelbraune Haut gehabt und ein mageres Gesicht. Eine Ausländerin war es, ganz gewiß.“

„Eine Italienerin“? fragte ich.

Aber das wußte Frau Teichmann nicht. Sie meinte, die Fremde habe eine Zeitschrift in der Hand gehabt, vielleicht habe sie in andern Häusern diese Zeitschrift zum Abonnieren angeboten, aber an den Titel der Zeitschrift erinnere sie sich nicht. Es kommen so viele, sagte sie, auch junge Männer, gestern hat einer vor der Türe gestanden und nichts gesagt, als „Christus ist da“. Und dann berichtete sie noch, daß die Fremde nach meinen Wohnungsschlüsseln gefragt und gefordert habe, ihr diese auszuhändigen und zwar sofort.

„Das ist eine Unverschämtheit“, sagte ich empört. Ich bedankte mich, ging in meine Wohnung hinüber, packte aus und sah den Stoß Drucksachen durch, die mir nicht nachgeschickt worden waren. Ich versuchte, nicht mehr an den sonderbaren Vorfall zu denken, aber das gelang mir nicht. Man hat beim Heimkommen ohnehin leicht ein Gefühl der Verlorenheit, besonders, wenn man nicht gewohnt ist, allein zu sein. Die Dinge begrüßen einen anders als die Menschen, was sie von einem fordern, ist bestenfalls abstauben, dafür aber überschütten sie einen sofort mit Erinnerungen aller Art. Man geht umher und tut dieses und jenes, es war ja nicht immer so still hier, und dann setzt man sich hin und macht die Augen zu, weil man überhaupt nirgends mehr hinsehen kann, ohne daß es schmerzt. Ich setzte mich also hin und machte die Augen zu, und gleich fiel mir die Fremde wieder ein und daß es doch gut wäre, mehr von ihr zu wissen, jede kleinste Einzelheit, ganz genau.

Es war jetzt fünf Uhr, und eigentlich hätte ich mir gern Tee gemacht. Ich ging aber zu der Dame unter mir, der Frau Hoeßlin, und dann ging ich auch noch zu der Familie, die über mir wohnte. Ich erfuhr einiges, aber nicht sehr viel, und als ich wieder in meinem Zimmer war, versuchte ich mir vorzustellen, wie es gewesen war an jenem Mittag Mitte Juni, das war jetzt zwei Monate her. Mittag und Mitte Juni und heiß, die Frauen alle auf der Treppe, herausgerufen von der lauten fremdländischen Stimme, und Herr Frohwein, der Vertreter



ist, gerade im Begriff wegzufahren und irgendwo auf einem Treppenabsatz die Betrügerin, die sehr sicher auftritt und sich beinahe herausfordernd benimmt. „Sie können es mir glauben“, sagt sie, „diese Frau Kaschnitz lebt nicht mehr, sie ist gestorben, so wahr ich hier stehe.“ Die Frauen schütteln die Köpfe, und Herr Frohwein nimmt unwillkürlich den Hut ab. Alle sind betroffen, aber nicht ganz überzeugt. Da wir schon lange in diesem großen Miets Hause leben, kennen mich alle Bewohner recht gut. Es sind sogar einige darunter, mit denen wir schon ganze Nächte im Keller gegessen und uns auf den Boden geworfen haben, wenn in der Nähe die Bomben fielen. Frau Hoeßlin hatte mir die Post nachgeschickt, und ich hatte mich dafür von Zeit zu Zeit mit Ansichten der römischen Brunnen oder der Küste am Cap der Circe bedankt. Eine solche Postkarte, eben vom Cap der Circe, war vor wenigen Tagen eingetroffen. Ich hatte geschrieben, daß es mir gut ginge, und meine Tochter hatte einen Gruß hinzugefügt. Mein Tod war also unwahrscheinlich, aber unmöglich war er natürlich nicht. Es gibt den Sturm und den Sog und die Haifische, es gibt Unfälle und Herzschläge, und wie viele Leute gehen freiwillig aus der Welt. Grund genug also, bedenklich den Kopf zu schütteln, aber nicht Grund genug, den Schlüssel herzugeben und das einer wildfremden Frau.

„So wahr Sie hier stehen“, sagte Frau Teichmann, „das klingt schön und gut, aber wer steht da, wir kennen Sie nicht, wir haben Sie nie gesehen.“ „Mein Name tut nichts zur Sache“, sagt die Frau hastig, „ich bin ermächtigt, das genügt.“ „Und warum gerade Sie“, fängt Frau Teichmann wieder an. „Weil“, sagt die Fremde, und wirft das Haar zurück, „die Frau Kaschnitz ganz alleingestanden hat, weil sie niemanden gehabt hat auf der Welt.“ Und nun werden die Frauen lebendig und fangen alle auf einmal zu reden an. Niemanden gehabt, das ist eine Unwahrheit, das ist lächerlich. Besuch ist gekommen, fast jeden Tag, Freunde und Verwandte, und wie oft hat das Telefon geklingelt, und der Briefkasten war immer voll bis obenhin. Das alles sagen sie mit großer Entschiedenheit, und es ist zum Verwundern, daß die Fremde sich noch immer nicht einschüchtern läßt. Ganz hoch aufgerichtet steht sie auf der Treppe und ruft laut: „Das stimmt nicht, ich weiß es besser, sie hat niemanden mehr gehabt, sie war ganz allein auf der Welt.“

So weit war ich nun mit meiner Wiederherstellung der Szene, die Geschichte war noch nicht ganz zu Ende, aber bei dem letzten Satz blieb ich hängen, er ging mir im Kopf herum, und um ihn loszuwerden, lief ich durch die Wohnung und steckte bald im Westzimmer, bald im Ostzimmer den Kopf zum Fenster hinaus. Auf der Straße ging ein Polizist mit einem kleinen Mädchen an der Hand, in solchen Fällen dachte ich, muß man die Polizei benachrichtigen, und eigentlich ist es gar nicht zu begreifen, daß das nicht sofort geschehen ist. Oder ist es geschehen? Nein, es ist nicht geschehen, der Herr Teichmann hat nur zu seiner Frau ganz leise etwas von der Polizei geredet und daraufhin oder gar nicht daraufhin, hat die Fremde ihre Zeitschrift in eine Mappe gesteckt und hat sich, aber keineswegs fluchtartig, entfernt. Ganz langsam, wie eine beleidigte Königin, ist sie die Treppe hinuntergegangen und hat niemanden mehr begrüßt.



Ich muß die Frau suchen, dachte ich, wer Zeitschriften verkauft, ist auf der Straße oder in den Hauseingängen, und warum soll sie nicht wieder in unserer Gegend sein. Ich zog also meine Handschuhe an, eine Jacke brauchte ich nicht, es war immer noch heiß draußen, ein Sommer ohne Ende. Ich ging auf die Straße hinunter und wartete in verschiedenen Hauseingängen und vor den Türen, und dann tat ich dasselbe in den Nebenstraßen und fragte auch in den Geschäften, die noch geöffnet hatten, nach der fremden Frau. Aber niemand hatte sie gesehen, auch früher nicht, und von Hausierern war nur noch ein Scherenschleifer unterwegs und ein Apfelkarren, der aber schon, mit der Plane bedeckt, nach Hause fuhr. Es wurde nun auch bald dunkel, die Tage waren schon kürzer, die Nächte länger, worüber auch die heißeste Sonne nicht hinwegtäuschen kann. Ehe ich heimging, machte ich mich noch auf den Weg zum Polizeirevier, aber das war inzwischen verlegt worden, und ich war plötzlich sehr müde und hatte keine Lust mehr weiterzugehen. Ich stellte mir auch vor, was für Ungelegenheiten die Polizei den Leuten in meinem Haus bereiten konnte, wahrscheinlich würde man ihnen sogar Vorwürfe machen. Sie würden verhört werden und sich in Widersprüche verwickeln, hatte die Frau einen Hut aufgehabt, ja, nein, natürlich nicht, oder doch, vielleicht, und am Ende würden sie selbst wie Verbrecher dastehen, während sie doch ganz vernünftig gehandelt und den Schlüssel nicht hergegeben hatten. Daß sie nichts mit der Polizei zu tun haben wollten, geht ja auch schon daraus hervor, daß sie nicht damals schon das Revier angerufen hatten, so eine unheimliche Person war das gewesen, die kann ja auch wiederkommen und sich rächen, etwa ein Bündel Werg an die Kellertreppe legen und es anzünden, was ein Kinderspiel wäre, da leider unsere Haustüre immer offensteht.

Ich ging also nicht aufs Revier, sondern nach Hause, und zu Hause kam mir dann ein Gedanke, und ich nahm mein Notizbuch vor, das eigentlich ein Kalender, aber einer mit viel Platz zum Schreiben neben jedem Datum ist. Es war mir plötzlich außerordentlich wichtig zu wissen, was mir geschehen war an diesem Tag Mitte Juni, aber warum mir das so wichtig war, wußte ich nicht.

Freitag, der dreizehnte, Sonnabend, der vierzehnte, Sonntag, der fünfzehnte Juni. Das Datum des Tages, an dem die Fremde ins Haus gekommen war, stand nicht fest. Es war wirklich zuviel verlangt von meinen Mitbewohnern, daß sie sich auch daran noch erinnern sollten. Eines Mittags, Mitte Juni, das hatten sie alle gesagt, und da fiel der Freitag weg, weil die Frau Hoesslin am Freitag im Taunus war und der Samstag, weil am Samstag der Herr Frohwein nicht wegfuhr, und am Sonntag werden keine Zeitschriften verkauft. Am Montag hatte die Dame über mir ihre Putzfrau, und die wäre gewiß aus lauter Neugierde mit auf der Treppe gewesen. Es kam also nur der siebzehnte und der achtzehnte Juni in Betracht. Und unter dem siebzehnten und achtzehnten suchte ich nun in meinem Kalender nach. Ich tat das nicht etwa im Stehen über meine halb ausgepackten Koffer gebeugt. Ich setzte mich vielmehr an meinen Schreibtisch, nachdem ich die Vorhänge zugezogen hatte und zündete die Stehlampe an, alles ganz feierlich, als sollte ich weiß Gott was für eine

Entdeckung machen. Da war aber am achtzehnten gar nichts aufgezeichnet, und am siebzehnten sehr wenig, nämlich nur die Worte Trinken, ertrinken, Orfeo, und die verstand ich nicht.

Ich habe mir oft überlegt, warum man gewisse Dinge nur verschlüsselt oder verschleiert niederzuschreiben wagt. Dinge, die man später vielleicht schonungslos preisgibt, die aber in diesem Augenblick noch nicht verwandelt, noch gefährlich sind. Daran dachte ich auch jetzt, gefährlich, Gefahr, Gefahrenfahne, kleines rotes Stück Tuch, das flattert an einer Bambusstange über dem Strand. Sturm, Sog, Gefahr, geht nicht ins Wasser. Aber so war es doch gar nicht gewesen an jenem Mittag Mitte Juni, plötzlich wußte ich es ganz genau. Tiefblauer Himmel, das Meer der bekannte Spiegel, in winzigen, kaum hörbaren Uferwellchen auslaufend, sengende Sonne, der Sand glühend heiß. Panische Stunde und Furchtbarkeit des Südens, und ich hinausschwimmend, zufällig ganz allein. Auf dem weißen Sand unter dem Sonnenschirm meine schwarzen Kleider, schwarze Strümpfe, schwarze Schuhe. Costanza und ihre Freundin und der Mago und der Ingenieur sind etwas trinken gegangen, die Bar steht ein paar Stufen höher, mit dem Rücken zum Wasser, der Musikkasten neben der Tanzfläche brüllt und schluchzt und schweigt. Die englischen Kinder werden zum Essen gerufen, wer sonst noch da ist, blinzelt in die Sonne und rührt sich nicht. Das Wasser ist an dieser Küste sehr flach, bis ich endlich richtig schwimmen kann, bin ich schon weit fort vom Ufer, unterscheide die Gesichter, die Gestalten nicht mehr. Ich lege mich auf den Rücken, das dicke Salzwasser trägt mich, ich brauche kein Glied zu rühren, verschränke die Arme unter dem Kopf. Die Häuser sind ganz klein, darüber steigt der Wald auf, noch darüber die Felsen, das Haupt der Circe, im Schmerz zurückgebogen und versteint. Armselige Zauberin, denke ich, Nichtskönnlerin, du hast den Odysseus nicht halten können mit all deinen Künsten, wer fort will, geht fort, auch wenn man ihm ewige Liebe verspricht, wer wandern muß, wandert, und wer sterben muß, stirbt. Dann denke ich nichts mehr, schwimme weiter, halte die Augen unter Wasser offen, sehe tief, tief unter mir das Wellenmuster im feinen Sand. Den Kopf herauszustrecken ist furchtbar, eine Einsamkeit sondergleichen, man sollte zurückschwimmen, sich anziehen, zum Essen gehen. Aber warum eigentlich, es ist doch alles verloren, du hast dich nicht halten lassen, Odysseus, fort, dein Schicksal erfüllen, fort nach Ithaka – und Ithaka ist der Tod. Ich bin keine Zauberin, nicht unsterblich, ich brauche nicht zu versteinen und gegen den Himmel zu stehen, ein schauriges Monument. Ich kann trinken, ertrinken, hinuntersinken in die Tiefe, hinaufsteigen in die Höhe, oben und unten sind dasselbe, oben und unten sind die seligen Geister, oben und unten bist du. Ein Unglücksfall, ein Herzschlag, niemand braucht sich Vorwürfe zu machen. Trinken, ertrinken, und das Wasser schäumt schon und braust schon, grauweiß, grünweiße Wirbel, und drückt auf die Brust. Noch ein wenig tiefer, es drückt mir die Brust ab, es schnürt mir die Kehle zu, aber wo kommt der Ton her, der Flötenton, Costanza nimmt ihre Flöte nicht mit zum Baden, der Sand würde sie verderben, und man würde sie auch gar nicht spielen hören, so weit vom Strand. Aber ich höre sie doch, eine Flötenstimme,



die so gar nichts hat von Rokoko und Schäferpoesie, die einen ganz neuen Ton hat, einen starken und wilden Ton. Und keineswegs, soviel man auch denken kann in Sekunden, keineswegs denke ich jetzt, Costanza ist da, das Leben ist nicht sinnlos, ich bin nicht allein auf der Welt. Denn das weiß ich wohl, Kinder sind Kinder und gehen in ihre Zukunft, man kann sich an ihnen freuen und an ihnen ärgern und um sie zittern, aber helfen können sie einem nicht. Aber es ist doch diese geheimnisvolle Flötenstimme, dieser Ruf des Lebens, der mich übers Wasser reißt und über dem Wasser hält, keuchend, hustend, spuckend, auf dem Rücken liegend und ausruhend, und nun schon die ersten Armbewegungen dem Ufer zu. Am Ufer steht dann tatsächlich Costanza mit dem Badetuch in der Hand und sagt zornig: „Was schwimmst du so weit hinaus, weißt du nicht, daß es Haifische gibt?“ Wir packen zusammen und ich sage: „Vergiß deine Flöte nicht“, und sie sieht mich verständnislos an. Das war um zwölf Uhr zwanzig, da hatte daheim die fremde Frau unser Haus schon verlassen, warum eigentlich, doch nicht aus Furcht vor der Polizei? Das mußte ich noch wissen und stand vom Schreibtisch auf, mit blinden Augen und steifen Beinen und ging hinaus und klingelte bei der Nachbarin, die schon zu Bett gegangen war und mir nur das Fensterchen aufmachte, das in der Wohnungstüre ist.

„Entschuldigen Sie“, fragte ich durch das Fensterchen, „ich habe nicht recht verstanden, warum die Frau, die mich totgesagt hat, schließlich fortgegangen ist, und ich wüßte es gern.“

„Denken Sie immer noch daran“, sagte meine Nachbarin, „ich habe Ihnen doch gesagt, wer totgesagt wird, lebt lang.“

„Ich wüßte es aber doch gern“, sagte ich.

„Habe ich das nicht erzählt“, sagte Frau Teichmann. „Jemand hat von Ihrer Tochter gesprochen. Da hat sie es aufgegeben und ist fort.“

Frau Teichmann fror und gähnte, es war jetzt beinahe elf Uhr.

„Haben Sie es auf der Polizei gemeldet?“ fragte sie.

Aber das hatte ich nicht getan, und ich würde es auch nicht mehr tun.

PARISER NEGER

Am Eck der Rue Soufflot steht er und wittert.  
Das Pantheon versinkt. Er spürt den Hauch  
des Springbrunns nicht, der kühl herweht. Er glüht.

Der weiße Zauberstab des Flic hält an  
die Flut der Zeit und holt aus seinem Kreis:  
im Hof des Vaters den Orangenbaum.

Er ist ein Kind. Er hört im Kinderohr  
die Trommel. Ihre Nachricht höhlt das Herz.  
Die Mutter starb. Zu fern. Er kehrt nicht heim.

Nie mehr. Die Trommel wilder jetzt. Er – ist  
daheim. Es zuckt durch ihn, er tanzt. Er rührt  
sich nicht, hier am Boul Miche. Es tanzt in ihm.

Auf seine Schulter springt ein Schlangemädchen  
und steht, er rast im Kreis. Auf seiner Zunge  
die Zauberkraft des Antilopenhorns.

In dem beherrschten Rausch ist er von allen  
das Auge und das Ohr, weiß jäh: von allen  
die Mutter starb, die große, schwarze Mutter.

Von fremder Gier ermordet ging ihr Schatten  
nicht in den Wels im Heimatsee, ging in  
die Schwalbe, die ins Heimatlose zieht.

Sie zieht von Kontinent zu Kontinent  
unsichtbar Fäden hin und her und webt  
der Seele ihres Sohns ein weißes Kleid.

Er friert nie mehr. Er ist daheim auch hier.  
Die weißen Brüder wissen noch nicht, was  
sie tun. Er glüht. Es weint in ihm. Er lächelt.



## AM GRABE KLEISTS

Mittag. Vom kleinen Wannsee wieder hinauf zum Grab.  
Weiße Segel kreuzen auf blauer Totenluft.  
Es war ein Mord. Er wollte „alles oder nichts“.  
Und Selbstmord. Der sanfte Rundkopf hat sich nicht erlöst.  
Auch nicht im Werk. Die Amazone weiß es recht:  
„Mein Alles hab ich an den Wurf gesetzt“ – verloren.  
Die Welt auf eines preußischen Degens Spitze? Das kippt.  
Und – füllt mit schwerem Licht ein junges Herz bis über  
den Rand. Und noch den Mann. Das Wort? Die Glut?  
Maßlos – in reinem Maß. Verwirrung und Geheimnis.  
Wer wälzt die Platte von dem Grab? – Da tönt  
Musik, südher Musik, aus jener Stadt und Burg,  
die das Geheimnis wahrt, wenn sie es offenbart,  
vom Munde einer Frau, die still im Spiel das Wort,  
das tödlich ernste, sprach und es verwandelte,  
indem sie es vom Boden hob und sein Gewicht  
ihm nahm und ihm sich selber gab, die ungequälte,  
die reine Grazie der lieblichen Natur,  
den Stahl des Nordens in den Strom der größern Macht,  
der Milde, tauchend. Und es flog erlöst  
aus Todesmund der Lebensvogel auf und sang  
im hellsten Ton, im zärtlichsten, so daß  
das „Nichts“ versank und nur das eine blieb: „mein Alles“.  
Und es ward zum All, das in den Händen Gottes ruht.

## DIE FRÜHE

Kletternd auf der Leiter des Schreis schweigen  
jäh die jungen Hähne mit brüchigem Hals.

Der blaßrote Kamm der Berge erschrickt  
vor dem Schallsturz der wilden Düsenjagd.

Sie bricht durch das dünne Loch des eisigen Himmels  
unter die Decke des grünen Spiegelgesichts.

Die ertrunkenen Engel schwanken im rosigen Seegrund,  
Flügel zu Flossen verwandelt im strähnigen Tang.

Zum tauschenden Tauchpiel tanzen verfrühte Bienen,  
Schneefall des Glücks in den Endbrand des späten Monds.

Reiner Reif deckt kühl die verkohlte Erde.  
Klar steigt der Morgenstern auf in der Brust.

## KREIS UND LINIE

Im schwarzen Kreis verborgen wacht  
– aus wessen Grund? – die weiße Mitte.  
Der Spiegel gegenüber graut.

Die Mauern weichen, im stumpfen Winkel.  
Der Strahl der Gnade halbiert die Nacht  
– aus wessen Blick? – genau und klar.

Das offene Fenster erschrickt. Der Pfeil  
des Mauerseglers zieht jäh vorbei  
Tangente des Tags. Die Wimper zerbricht.

Das Rechteck löst sich, entrollt, im Morgen,  
das Band der Straße den leuchtenden Füßen,  
spult ab das unendliche Muster des Traums.

Zum Weg verwandelt wandert das Auge.  
Es läuft mit ihm, parallel, das Geheimnis:  
Distanz. Sie treffen sich, endlich, im Tod.

## TIEFDRUCK

Trockner Sturm schüttet über die Brust  
brandigen Sand, wirft Urnenstaub ins Aug.

Nerv zerrt mit verkürztem Zügel zurück,  
daß er bäumt und im Kreis geht und bäumt und steht.

Im Schaltraum zucken hellblau und rosa gelackt  
Todesschlangen. Es zuckt in den Fingern die Lust.

Welt lockt: im bunten Rock, das Geheimnis: nackt.  
Wer die Haut der Schlange berührt, geht ein.

An Quarz und Glimmer reibt sich die Herzhaut wund.  
Der Knabe will Sieger sein, der Mann will sein.

Hand der Buben hütet die Ottern nicht.  
Über die brandige Wunde streicht dunkler Arzt.

Wer im Nachtgesicht den Stern erkennt,  
kann mitten in der Schlangengrube stehn.



„Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte.“ Friedrich Schlegel

Der Begriff Labyrinth übt eine eigenartig suggestive Wirkung aus. Auch wer noch nie ein labyrinth-artiges Gebilde gesehen hat, wird, wenn ihm das Wort zum erstenmal begegnet, sogleich im Bilde sein, als träfe es auf eine unbewußte Erfahrung, die nur darauf wartete, benannt zu werden. Ohne Zweifel handelt es sich hier um eine archetypische Vorstellung, die (wie Karl Kerényi zeigen konnte) mit der höhlenartigen Verschlungenheit des Ohres und der Eingeweide korrespondiert. In den Grotten-Kulten der Steinzeit hat sie ihre magische Ausprägung gefunden, in den ägyptischen Labyrinth und dem minoischen auf Kreta ihre mythische Gestalt. Der Vorrat solcher im Traditionsgut weitergereichten archetypischen Schemata, auf die sich die meisten unserer rationalen und irrationalen Vorstellungen zurückführen lassen, ist äußerst beschränkt und gleichsam nur schichtenweise wirksam. Nahe liegt deshalb die Frage, wie das Labyrinth-Motiv in der abendländischen Kunst und Literatur weiterwirkte, welchen Intensitätsgrad, welche Ausdrucksformen, welche Bedeutungsnuancen es zu verschiedenen Zeiten gewinnen konnte. Nahe liegt die Frage allerdings erst, seit Gustav René Hockes Manierismus-Studien<sup>1)</sup> – „geistesgeschichtliche Höhlenforschung“ nennt er sie – auf den immer wieder aufflackernden „Labyrinth-Kult der Menschheit“ hingewiesen haben. In den alten Kulturen, sagt Hocke, dient das Labyrinth als „vereinigende Metapher für das berechenbare und unberechenbare Element der Welt“, im Mittelalter symbolisiert es den „Erlösungsweg“, in der Renaissance die uralte kosmologische Vorstellung von der „Welten-Verknotung“. Im 16. und 17. Jahrhundert taucht das Motiv dann plötzlich auf dem ganzen Kontinent auf; bildende Künstler und Gartenarchitekten, aber auch Literaten, Wissenschaftler und Mystiker schwelgen in einem geradezu epidemischen Labyrinth-Kult. Und seit dem Ende des letzten Jahrhunderts wiederholt sich diese rätselhafte Infektion durch ein scheinbar steriles Ornament.

Zweimal also, in der Zeit von 1520 bis 1650 und in den gerade hinter uns liegenden Jahrzehnten von 1880 bis 1950 wird das Labyrinth zum Zentralmotiv der europäischen Kunst und Literatur und zum Mittelglied einer exzentrischen Motivkette, der Hocke bis in die hintersten geistesgeschichtlichen Höhlen nachspürt. Die Überfülle interessanten Materials, das er zusammenträgt, illustriert in fast verwirrender Weise die gleich anfangs hypostasierte These von der engen geistigen Verwandtschaft jener beiden Perioden: die angeblich mit allen Überlieferungen brechende „Revolution der modernen Kunst“ fügt sich ein in den Kreislauf der Geschichte, das Epochal-Einmalige erhält Ahnenschaft und historische Legitimation, die Kontinuität der abendländischen Kultur ist wieder einmal gerettet.

Hocke steht unter dem unmittelbaren Einfluß der modernen Kunst und in engem Kontakt mit lebenden Künstlern. Seine historischen Studien betreibt er weniger aus der Distanz des Wissenschaftlers als mit dem fast leidenschaftlichen Zugriff eines engagierten Zeitgenossen, der Erfahrungen von heute auf die zum Vergleich herangezogene Epoche projiziert. Wenn es dann plötzlich doch die Moderne ist, die auf den Manierismus von damals zurückgeführt, an ihm gemessen und schließlich sogar mit ihm zusammen verurteilt oder besser verabschiedet wird, zwar tränenden Auges, aber mit ähnlichen Komplimenten wie in Sedlmayrs *Verlust der Mitte* und Weidlés *Sterblichkeit der Musen*, so folgt Hocke dabei einem sich von Seite zu Seite verschärfenden Systemzwang, der allerdings mit den Theorien von Sedlmayr, Weidlé oder irgendeinem anderen besorgten Kulturkritiker recht wenig gemein hat. Hockes Urteile entspringen einer kulturmorphologischen Typenlehre, die sich anschickt, das Kunterbunt geistiger Gebilde, wenn nicht des menschlichen Geistes schlechthin auf letzte metaphysische Prinzipien zurückzuführen. Die Anregung dazu gab ausgerechnet der große Positivist Ernst Robert Curtius, Hockes gern zitierter Lehrer. In seinem Hauptwerk, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, hatte er vorgeschlagen, den Begriff Manierismus aller kunstgeschichtlichen Gehalte zu entleeren und in seiner Bedeutung so zu erweitern, daß er „den Generalnenner für alle literarischen Tendenzen bezeichnet, die der Klassik entgegengesetzt sind, mögen sie vorklassisch, nachklassisch oder mit irgendeiner Klassik gleichzeitig sein“. In diesem Sinne verstanden, sei der Manierismus eine „Komplementär-Erscheinung zur Klassik aller Epochen“ und somit eine „Konstante der europäischen Literatur“. Auf eine kulturphilosophische Verankerung dieser Typologie hätte Curtius sich kaum eingelassen. Von seiner Skepsis gegenüber jeder Spekulation zeugt die Empfehlung, die literarischen Kunstgriffe und Metaphern der verschiedenen manieristischen Epochen zu inventarisieren und die einzelnen Inventare dann zu vergleichen. Eine andere Möglichkeit, etwas Dienliches über jene Konstante zu erfahren, gäbe es nicht. „Der Manierist will die Dinge nicht normal, sondern anormal sagen. Er bevorzugt das Künstliche und Gekünstelte vor dem Natürlichen. Er will überraschen, in Erstaunen setzen, blenden. Während es nur eine Weise gibt, die Dinge natürlich zu sagen, gibt es tausend Weisen der Unnatur. Darum ist es aussichtslos und nutzlos, den Manierismus in ein System zu bringen . . .“

Gerade das aber tut Hocke: Manierismus ist „der Aufstand gegen Regelzwang zugunsten individueller Schöpferkraft“, ein Stil, der „das Irreguläre dem Harmonischen vorzieht“. Epochalen Charakter bekommt er in der alexandrinischen Zeit und in der silbernen Latinität, im lateinischen und im späten Mittelalter, in der „bewußt manieristischen Epoche“ von 1520 bis 1650, regional auch im Barock, im Rokoko, in der Romantik, und schließlich, auf dem ganzen Kontinent, in den Jahrzehnten von 1880 bis 1950. Aber auch in klassischen Epochen verstummt nie ganz der antiklassische Einspruch; er darf nicht verstummen. Der Manierismus hat dank seiner „magischen Kraft, Versperrungen, Erstarrungen, Versteinerungen aufzureißen“ die zeitlose Aufgabe,



den klassischen Stil vor Verflachung zu retten, ihm zu intensiveren Ausdrucksmitteln zu verhelfen. Hocke begnügt sich freilich nicht mit der bloß negativen Bestimmung des Manierismus als einer antikklassischen Ausdrucksform. Klassik und Manierismus sind nicht nur konstante Stilprinzipien der europäischen Geistesgeschichte, sie sind unvereinbare, aber in ihrer Art „durchaus seinsbezogene Urgebärden der Menschheit“ und deshalb gleichrangige „Medien für Absolutes“. Um sinnfällige Gegensatzpaare ist Hocke nicht verlegen: Klassik und Manierismus (oder Attizismus und Asianismus, wie es vom zweiten Band an im Rückgriff auf alte griechische Stilbegriffe öfters heißt) verhalten sich wie Sonne und Mond, Mann und Weib, Animus und Anima, Logos und Geheimnis, Natur und Idea, wie Gleichgewicht und Labilität, Einheit und Gespaltenheit, Ordnung und Rebellion, Konvention und Artifizialität. Damit läßt sich nun allerdings recht wenig anfangen, trotz des doppelten „Undsowweiter“, in das die Reihe nach weiteren zehn Paaren mündet. Und wenn neben dem Dualismus von Lichtung und Verbergung auch noch der von Sublimierung und Enthüllung auftaucht, ist man vollends ratlos. Der Abgrund, der zwischen den beiden Urgebärden klappt, scheint so groß zu sein, daß das Unvereinbare hintenherum wieder zusammenwächst. Nur am Rande sei erwähnt, daß bei der Aufzählung der Gegensatzpaare das von Natur und Idea in umgekehrter Reihenfolge (Idea – Natur) in den Text geraten ist. Mancher gutwillige Leser wird durchaus einverstanden sein, wenn die Natur zusammen mit dem Weiblichen, der Anima, dem Geheimnis in der Manierismus-Reihe steht, während die klassische Konstante durch das Männliche, den Animus, den Logos und auch durch die Idea repräsentiert wird. Wahrscheinlich hat ein aufgeweckter Korrektor diese fatale Verbesserung vorgenommen – Karl Kraus hätte ihm sicher ein Denkmal gesetzt, gleich neben dem des Druckfehlerteufels.

Nun ist aber gerade das anscheinend so wenig prägnante Begriffspaar Natur – Idea das einzige in jener labyrinthischen Reihe, das für Hockes Typologie wirklich zentrale Bedeutung gewinnt. Schon Wölfflin hatte den Gegensatz von Klassik und (nicht-klassischem) Barock als einen in der Kulturentwicklung zyklisch auftretenden Gegensatz von Naturalismus und Idealismus beschrieben. Und Dvorák, der die noch heute gültigen Grundlagen der Manierismus-Forschung legte, sprach gelegentlich von der „anaturalistischen Abstraktion“ der manieristischen Phantasiekunst, die subjektive Erlebnisse und Emotionen höher stelle als die für das klassische Stilideal unabdingbare Übereinstimmung mit der sinnlichen Wahrnehmung. Ähnlich charakterisierte Curtius den antikklassischen Stil als eine künstliche, phantasiegelenkte, auf Effekt zielende Ausdrucksweise. Er tat es im Anschluß an eine Diskussion, die seit der Antike schon die kunsttheoretische Literatur Europas durchzieht und in den antikklassischen Perioden sogar beherrscht: die Diskussion um die Kategorien Mimesis und Phantasia, Naturnachahmung und Vorstellungsbild, objektive Richtigkeit und subjektive Wirkung der Darstellung. In manchen Perioden dominiert die Mimesis, in anderen die Phantasia. Damit ist aber nur das (abstrakte) Stilprinzip fixiert, nicht auch der (konkrete) Stilcharakter. Als „Kon-

stante“ innerhalb der europäischen Geistesgeschichte läßt sich deshalb zunächst nur das äußerst labile Spannungsverhältnis der beiden Prinzipien fassen, nicht dagegen eine der Natur und eine der Idea verpflichtete Urgebärde – schon deshalb nicht, weil die Begriffe Natur und Idea ihre Geschichte haben und zu verschiedenen Zeiten, ja bei verschiedenen Autoren derselben Zeit die heterogensten Inhalte decken. Das übersieht Hocke. Immer wieder erliegt er zufälligen Analogien und trügerischen Äquivokationen, wenn er, auf der Suche nach theoretischer Fundierung seiner Typologie, unbekümmert aus Poetiken, Enzyklopädien, Traktaten, Manifesten und wissenschaftlichen Abhandlungen zitiert, was sich gerade anbietet. Aber schon die Traktatisten des 16. und 17. Jahrhunderts, auf die er so nachdrücklich verweist, hätten ihm zeigen müssen, daß nicht einmal die Epoche, in welcher die manieristische Konstante sozusagen zu sich selbst kommt, in ihrer Kunstauffassung eine andere als anticlassische Konstanz besitzt.

Nicht mit naturnahen und naturfernen Stilen hat es die Kunstgeschichte zu tun, sondern mit den jeweiligen künstlerischen Problemstellungen und ihren konkreten Lösungen, den Kunstwerken. Jene lassen sich unter abstrakte Typen und Systeme zwingen, diese aber nicht. Nur für die Problemanalyse können deshalb die Begriffe Natur und Idea sinnvoll werden, und zwar in ihrem stets wechselnden Spannungsverhältnis, das nun allerdings in gegensätzlichen Stilcharakteren seinen Niederschlag findet. So liegt ein zentrales Problem der klassischen Kunst in dem Versuch, die Spannung zwischen Idee und Natur, zwischen Subjekt und Objekt zu versöhnen, während der Manierismus diese Spannung bewußt auf die Spitze treibt, aus Skepsis gegenüber dem klassischen Harmoniestreben oder aus Protest gegen seine akademische Erstarrung und volkstümliche Verflachung, gegen die zum Kitsch verkommene Idealisierung der Natur. Protest läßt sich nicht kanonisieren; jedes manieristische Kunstwerk muß den Antagonismus von entfremdeter Natur und problematischer Idea unter immer neuen Bedingungen in sich austragen. Max Dvorák hat diesen den manieristischen Stil prägenden Dualismus deutlich gesehen: „Während in der Renaissance die Idealität mit ihrer sinnlichen Erscheinung und physischen Gesetzmäßigkeit untrennbar verkettet, eine einheitliche Naturanschauung ihre Quelle und Voraussetzung, und das Ideal zur begrifflichen Vollendung erhobene Natur war, bildet sich nun, mit der Verschiebung der Einheit vom Objekt auf das Subjekt, eine dualistische Betrachtungsweise aus.“ Nicht nur in gleichzeitig bestehenden Richtungen, auch in demselben Kunstwerk finden wir „unbedingten gegenständlichen und formalen Realismus neben von jeder Naturbeobachtung losgelösten Stoffen und Formen, Porträt neben Formel, Genre neben überirdischer Bedeutsamkeit, Wirklichkeit neben ihrer Überwindung.“

Die künstlerischen Konsequenzen dieser neuen Möglichkeit, den Realitätsgrad im Spannungsfeld von Spiritualismus und Naturalismus subjektiv zu wählen, die sinnliche Erfahrung zum Ausdruck des geistigen Erlebens umzuformen, ja bis zur Willkür zu verfremden, hat Dvorák vor allem am Werk



Pieter Bruegels d. Ä. aufgezeigt. Es ist wenig bekannt, daß Bert Brecht in einer unveröffentlichten Studie über dasselbe Werk seine Theorie vom „Verfremdungseffekt“ entwickelte. („Der V-Effekt besteht darin, daß das Ding, das zum Verständnis gebracht, auf welches das Augenmerk gelenkt werden soll, aus einem gewöhnlichen, bekannten, unmittelbar vorliegenden Ding zu einem besonderen, auffälligen, unerwarteten Ding gemacht wird.“) Brecht wird übrigens in den von Namen, Daten und Facts überquellenden Untersuchungen Hockes nicht erwähnt; sein dialektischer Realismus paßt nicht ins System. Auch Bruegel wird recht kurz abgetan, unter dem einseitigen Aspekt der Phantastik. Dem „Naturalismus“ Bruegels konnte Hocke nicht gerecht werden, weil die Natur in seinem System der klassischen Urgebärde vorbehalten bleibt. Der Manierismus ist auf Abstraktion und Phantastik festgelegt, allerdings im Zeichen einer starken inneren Gespanntheit. Hocke notiert einen Zwiespalt zwischen „sannerschließender Gnosis“ und „sinnfreier wenn nicht sinnloser Virtuosität“ oder, wie es ein andermal heißt, zwischen Vitalität und Intellektualität, Affekt und Kalkül. „Ein leidenschaftlicher, irrationaler Ausdruckszwang wird gleichsam in seiner zweiten Ausdrucksphase künstlich, konstruiert, unschuldig, Ausdruck eines Kalküls, eines exzentrischen Planes . . . Elementares liegt in der ersten Phase dieser Geste. Die zweite Phase ist eine Gebärde vor dem Spiegel.“ Die beiden Phasen wurzeln, wie eigentlich alles bei Hocke, in mythischen Urgründen; für den „elementaren Ansatz“ wird Dionysos bemüht, für den „gespiegelten Endschwung“ Daidalos, der Erbauer des minoischen Labyrinths, und auf der Spannungsstrecke dazwischen „liegen tausendfältige Nuancen, liegen die vielen einzelnen Gradpunkte höchst individueller Eigenart“.

Über die tausendfältigen Nuancen erfährt man manches, über die individuelle Eigenart bestimmter Werke nichts. Großen Kunstwerken zumal geht Hocke geflissentlich aus dem Wege; die kulturellen Niederungen, die Auswüchse und Höhlen der manieristischen „Stilkörper“ verlocken ihn mehr. Jedenfalls gibt es keinen Unterschied zwischen vornehmen und verächtlichen Stilelementen. Darin folgt Hocke wiederum seinem Lehrer. Jedes zusammenhängende Ausdruckssystem, hatte Curtius ihn gelehrt, stellt eine künstlerische Grammatik aus wertfreien Elementen dar, die im unmittelbaren Anschluß an vorgegebene oder im Rückgriff auf entlegene Bestände, in bloßer Nachahmung oder in produktiver Weiterbildung apperzipiert werden. Mit einem imponierenden Arsenal solcher Topoi und Tropen wollte Curtius den Traditionszusammenhang der europäischen Literatur belegen. Darüber versäumte er, bei jeder einzelnen künstlerischen Äußerung nach den individuellen Impulsen zu fragen. Mit den Ausdruckskonstanten allein lassen sich konkrete Werke nicht deuten, da ja die Redefigur nur ein Mittel ist, das mit dem Inhalt auch die Bedeutung wechselt, und der Topos jeweils in einen neuen geistigen Zusammenhang tritt, durch den er erst seinen Sinn erhält. Curtius aber kommt es nicht auf den Sinn der literarischen Elemente an, vielmehr auf ihre Konstanz, und bei Hocke, der die Methode seines Lehrers zu parodieren scheint, sind die künstlerischen Formeln und Figuren, Metaphern und Motive nur

mehr Versatzstücke aus dem Vorratsmagazin der beiden Stilgebärden, denen allein ein Sinn zugestanden wird. Nun aber gleich der Sinn schlechthin. Er leuchtet über den emsig zusammengetragenen Beispielen, die auch dringend einer solchen Beleuchtung bedürfen, nachdem sie gewaltsam aus ihrem Bedeutungszusammenhang herausgerissen und ohne Rücksicht auf ihren Stellenwert aufaddiert wurden.

So erwähnt Hocke einmal Kafkas „unergründliche Epen des Labyrinthischen“ und schwenkt dann unvermittelt zu Gracián über, der auch die eigene Umwelt als Labyrinth schildere. Das *tertium comparationis* ist nichts weiter als eine Äquivokation. Wenn Gracián die höfische Intrigenwelt mit einem Labyrinth vergleicht, aus der Distanz des gewitzten Weltmannes und Moralisten, so entsteht eine durchsichtige Allegorie. Bei Kafka dagegen wird die Distanz zwischen Subjekt und Objekt kassiert; seine Parabeln lassen sich nicht entschlüsseln, ihre Wirkung ist die des schockhaften *déjà vu*, nicht die einer geistreichen Unterhaltung. Das müßte eine Manierismus-Studie ausführen. Statt dessen zählt Hocke allerlei Allegorien und Hieroglyphen, Metaphern und Chiffren, Vergleiche und Figuren auf, sofern sie nur irgend etwas mit dem Labyrinth-Motiv oder anderen von vornherein als manieristisch deklarierten Ausdruckselementen zu tun haben, obwohl sich doch unmöglich beweisen läßt, daß bestimmte literarische Elemente konstante Ausdruckswerte haben.

Ein Beispiel für viele: „roter Schnee“ (Góngora) – „schwarze Sterne“ (García Lorca) – „schwarzes Licht“ (Eluard). Punktum. Wir erfahren nicht, daß sich das Oxymoron „roter Schnee“ auf etwas bezieht, was rot und kalt ist, so wie etwa Hofmannswaldaus „warmer Schnee“ etwas Warmes und Weißes meint – die Schultern der Geliebten. Auch das von Hocke zum Slogan gemachte Bild „Nacht, heller als die Sonn“ (Gryphius) ist eindeutig bezogen, nicht aber auf die Urgebärde, sondern auf die Nacht, „in der das Licht geboren“ und die „schwarze Nacht der Sünden“ vertrieben wurde; nur wer das ganze Sonett „Über die Geburt Jesu“ kennt, versteht den Sinn jener Stilfigur. Und das „schwarze Licht“ Eluards? Man denkt an die von Hocke nicht angeführte „schwarze Sonne“, aus der Heine „die wildesten Begeisterungsstürme“ trinkt. Schlägt man das Gedicht nach, so erfährt man, daß es sich zunächst nur um einen Vergleich handelt: im blassen Antlitz der Schönen „strahlt ein Auge / Wie eine schwarze Sonne“. Dagegen lassen sich Eluards Verse „Schwarzes Licht, alter Brand / Mit den in einem Labyrinth verlorenen Haaren“ nicht einfach auf eine plane Bedeutung reduzieren, sondern – hier eben müßte die Interpretation einsetzen. Vor allem müßten die zitierten Ausdrücke in ihrem Kontext stehen. Aber nicht einmal die Quellen werden genannt. Selbst die dem zweiten Band angehängte Miniatur-Anthologie bringt nur Bruchstücke, etwa eine Strophe von Georg Heym, weil Hocke in dem Bild „schwarze Hand“ seine Urgebärde erkannte: „Aufgestanden ist er, welcher lange schlief. / Aufgestanden unten aus Gewölben tief. / In der Dämmerung steht er, groß und unbekannt, / Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.“ Wer ist das? Es steht in dem uns unterschlagenen Titel: Der Krieg. Seinen leichtfertigen Umgang mit Beispielen würde Hocke wohl dadurch rechtfertigen, daß er ja



nicht einzelne Kunstwerke untersuchen will, vielmehr die „Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst“ beziehungsweise die „Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst“, wie es in den Untertiteln der beiden Bände heißt. Man kann jedoch keine Geistesgeschichte treiben, ohne den geistigen Gebilden selbst gerecht zu werden. „Die jetzt in der Kunstforschung so einseitig und um ihrer selbst willen gepflegte Ikonographie wird erst dann ihren wahren Wert für die Kunstgeschichte gewinnen, wenn man sie in innere Übereinstimmung mit der sinnfälligen Erscheinung des Kunstwerkes setzt.“ So Riegl vor einem halben Jahrhundert. Hocke pflegt die Ikonographie und Topoi-Forschung freilich nicht um ihrer selbst willen, sondern der manieristischen Urgebärde zuliebe. Was also bedeutet sie?

Die Urgebärde ist – „im allgemeinsten triebpsychologischen Sinn“ – die spezifische Gebärde eines bestimmten „Ausdruckszwanges“. Diese zum Begriff avancierte Metapher wird nur durch ein Zitat gedeckt. Gottfried Benn sagte 1955 in der Einleitung zu einer Anthologie expressionistischer Lyrik, „daß sich im Verlauf einer Kulturperiode innere Lagen wiederholen, gleiche Ausdruckszwänge wieder hervortreten, die eine Weile erloschen waren“. Bei Hocke wird die Relation von Kulturperiode und Ausdruckszwang stillschweigend vertauscht: der Ausdruckszwang ist konstant, die dazugehörigen Epochen kommen und gehen. Unter welchen Bedingungen? Nach welchem Stundenschlag? Der Manierismus, heißt es einmal, „ist stets das Ergebnis polarer Spannungen zum Geist, zur Gesellschaft, zum eigenen Ich. Damit wird er zum legitimen Ausdruck eben dieser Problematik, zur angespannten Ausdrucksweise des sozusagen ‚modernen‘ Menschen“. Also des „manieristischen Menschentyps“. Der erscheint bald als Personifikation der manieristischen Urgebärde, bald als ihr Träger, jedenfalls aber als die „psychologische Voraussetzung“ der manieristischen Epochen. „Er tritt im Zusammenhang mit einer problematisch gewordenen religiösen und politischen Wertordnung in bestimmten Phasen der europäischen Geistesgeschichte immer wieder auf, und zwar stets . . .“ Und zwar stets in manieristischen Epochen. Das alte Dilemma der Geistesgeschichte: das Wesen einer Epoche wird durch den dazugehörigen Menschentyp gedeutet, dessen Wesen wieder durch die Epoche. Hocke dreht sich ganz ungeniert in diesem Zirkel und verläßt ihn nur, um in einen neuen zu treten. Dort erfahren wir, daß der manieristische Menschentyp durch psychologische, biologische und soziologische Merkmale nicht ausreichend erklärt werden kann; sein Urgrund, sein Wesen liegt in dem „viel tiefer verborgenen Ausdruckszwang“. Kurz vorher las man's noch anders: man müsse auf die „psychische Ursache des Ausdruckszwanges“ zurückgehen, nämlich auf die Tendenz zur Verbildlichung der Welt, zur Metaphorik. Später aber wird gerade der Metaphorismus als typisch manieristisches Stilmerkmal interpretiert. Sind denn Urgrund und Symptom dasselbe?

Wo immer wir Hockes Spekulationen beim Wort nehmen, bleiben uns nur Fragezeichen. Sein ganzes System zeugt von einem fast rührenden Dilettantismus, der aufgeregt in wissenschaftlichen Wespennestern stochert, auch wenn sie schon längst ausgeräuchert sind. Trotz zahlloser Verweise auch auf die

neuere kunstgeschichtliche Literatur fällt er immer wieder hinter den Stand der Forschung zurück, als sei er blind für die Probleme, die seit Jahrzehnten schon diskutiert werden, im Anschluß an die Stiltheorien Wölfflins, Riegls und Dvoráks. Wenn diese Diskussion auch nicht zu einer Lösung der Problematik führte, so doch zu ihrer Klärung. Deshalb mag sie als Leitfaden durch Hockes labyrinthische Gedankengänge dienen. Was dort unter den Etiketten Urgebärde und Ausdruckszwang läuft, erinnert auffällig an den Begriff „Kunstwollen“, den Riegl vor sechzig Jahren einführte, um die seit dem 19. Jahrhundert als Stilwandel bezeichnete Mutation künstlerischer Formen und Motive zu deuten. Bei seinem Versuch, die „wesensmöglichen“ Richtungen des Kunstwollens und ihre historische Gesetzmäßigkeit zu ermitteln, entdeckte er eigendynamische Bewegungen des künstlerischen Materials. Während sich Wölfflin noch mit dem Hinweis zufrieden gab, daß eben nicht zu allen Zeiten alles möglich sei, sah Riegl in dem jeweils Möglichen eine innere Notwendigkeit. So liegt zum Beispiel in einer optischen Auffassung die Tendenz zu disharmonischen Proportionen, weil die optische Verkürzung den Sinn für Proportionen abstumpft. Oder: die „Emanzipation“ des Freiraums führt zur Emanzipation der Raumfarben und damit auch zur Differenzierung der Farbigkeit. Oder: „Jedes religiöse Symbol trägt in sich die Prädestination, im Laufe der Zeit zu einem vorwiegend oder lediglich dekorativen Motiv zu werden, sobald es nur die künstlerische Eignung dazu besitzt.“

Wie die letzte These zeigt, verschränken sich soziale und geistige Tendenzen mit der dem künstlerischen Material immanenten Bewegung, die jenen Tendenzen freilich oft parallel läuft. Sie muß es nicht. Die einzelnen Kunstarten haben ihren eigenen Bewegungsrhythmus; die romantische Musik etwa entfaltet sich später als die romantische Literatur. Wie sehr sich Riegl auch bemühte, die Vielfalt der Stilmerkmale aus wenigen zentralen Gestaltungsprinzipien abzuleiten, um den „wesensnotwendigen“ Zusammenhang verschiedener Kulturgebiete einer Epoche bestimmen zu können, so stieß er doch immer wieder auf Phänomene, die seiner Theorie der stetigen Entwicklungsabläufe widersprechen. Schon die soziale Funktion einer Kunstgattung und die spezifische Begabung einer Gruppe können den eigendynamischen Prozeß verzögern oder beschleunigen. Auffälliger noch wird er durch ganz äußerliche, ja zufällige geschichtliche Momente durchkreuzt. Sie führen nicht nur zu „Antizipationen“ und „Anachronismen“ – sie verändern mitunter selbst „ur-tümliche“ Richtungen des Kunstwollens. Das treibende Moment wird also von innen nach außen verlegt; Riegls Begriff des Kunstwollens, der ursprünglich eine „schicksalhafte“ Tendenz meinte, erfährt eine starke Relativierung. Der Stilinterpretation selbst kam das nur zugute. Statt an abstrakten Stiltypen orientiert sie sich heute an konkreten Stilphänomenen.

Hockes Stiltheorie fällt mehr als einen Schritt zurück. Sie operiert mit ihren beiden Konstanten und sucht die entsprechenden Beispiele. Geistige Gebilde werden nicht gedeutet, sondern aufgezählt und zugeordnet. Dadurch bekommt das ganze System einen willkürlichen Charakter. Der Begriff „Ausdruckszwang“ kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß es nur selten zwingende



Gründe für die jeweilige Zuordnung gibt. Ebenso wenig kann der Begriff „Urgebärde“ vergessen machen, daß es sich in Wahrheit um ein abstraktes Prinzip handelt; bis zum konkreten Phänomen ist der Weg noch weit und völlig unerforscht. Entständen die Kunstwerke als unmittelbarer Ausdruck der beiden Stilprinzipien, dann wäre alles sehr einfach und öde, und wir bräuchten Hockes Spekulationen nicht. Nun führt aber weder die Urgebärde noch der Ausdruckszwang den Meißel, sondern ein Michelangelo. Zunächst entstehen „klassische“ Skulpturen, dann „manieristische“. Für Hocke dürfte damit alles Entscheidende gesagt sein; der Gebärdenwechsel vollzog sich eben während der spiritualistischen Krise Michelangelos. Zweifellos wäre ohne sie die Pietà Rondanini kein manieristisches Kunstwerk geworden. Die Statue selbst aber ist nicht einfach der Ausdruck einer ekstatischen Konfession, vielmehr kommen hier Formtendenzen zum Durchbruch, die latent schon in den klassischen Werken angelegt waren. Um eigendynamische Entwicklungen des künstlerischen Materials aber kümmert sich Hocke nicht, obwohl sie doch, wie Riegls Ergebnisse zeigen, gerade die Entstehung formaler und inhaltlicher Manierismen verständlich machen könnten. Für dynamische Prozesse, welcher Art auch immer, ist wenig Platz in einem statischen System, demzufolge die kunstgeschichtliche Entwicklung nicht dialektisch verläuft, wie bei Dvorák, auch nicht zyklisch, wie bei Wölfflin, nicht einmal im Rhythmus des Pendelschlags, bei dem die Extreme immer noch auf ein gemeinsames Zentrum bezogen bleiben. Hockes Geschichtsphilosophie ist starr dualistisch. Zwei autonome, zwanghaft wirkende Urgebärden stehen sich gegenüber, zwei feindliche Menschentypen, die sich niemals versöhnen, höchstens annähern können. Folglich können sich dann auch die leibhaftigen Vertreter der beiden Menschentypen nicht versöhnen. Es dürfte also, streng genommen, überhaupt kein gesellschaftliches Leben geben, nur eine chaotische Gigantomachie.

Die Wirklichkeit nimmt es nicht ganz so streng. Auch Hocke nicht. Er greift sogar recht gern nach historischen und soziologischen Facts, um seine Thesen zu illustrieren, und gelangt dabei zu interessanten Feststellungen, die der Theorie der absoluten Ausdruckszwänge heimtückisch in den Rücken fallen. „Barocke Kunst, Literatur und Musik benutzen zwar formale Manierismen . . ., doch steht das Gesamtphänomen ‚Barock‘ schon in einem neuen geistigen und politischen Ordnungsstreben, bedingt durch die Folgen der Gegenreformation und durch die Konventionen der sich neu festigenden absolutistischen Herrschaft und ständischen Gesellschaft“; die manieristischen Elemente „werden durch neue klassizistische Vorstellungen gebändigt“.

Demnach wäre also der Barockstil nicht die Manifestation einer urtümlichen Stilgebärde, sondern das Ergebnis der von Gegenreformation und Absolutismus betriebenen Restauration. Was folgert Hocke aus dieser für sein System so gefährlichen Beobachtung? „Es erweist sich somit als berechtigt, will man die historische Funktion einer doppelten konstanten Stilgebärde zur methodischen Grundlage für eine Phänomenologie der europäischen Geistesgeschichte nehmen, das Begriffspaar Manierismus und Klassik als ‚Generalnenner‘ zu wählen.“ Derartige Resümees – typisch für Hockes Stil und Methode

– sind der stete Kehrreim seiner Untersuchungen. Wenn man hofft, er werde nun endlich Ernst machen mit der Maxime, „Geschichtlichem in konkreter Weise zu begegnen“, bekommt man einen Generalnenner vorgesetzt. Die „historische Funktion“ der Urgebärde scheint letztlich darin zu bestehen, historische Differenzen einzuebnen. Das nennt Hocke dann „List der Geschichte“. Die List liegt jedoch vielmehr beim Geschichtsschreiber und zeitigt überraschende Ergebnisse. Der Subjektivismus des 16. Jahrhunderts wird dem des 20. gleichgeschaltet, der Maschinenkult und die Sexualität ebenso; Arcimboldi erscheint als unmittelbarer Vorläufer Picassos, Rabelais als Vater der Lettristen; in den heutigen Traumfabriken sieht Hocke Athanasius Kirchers phantastisches Projekt einer Metaphern-Maschine realisiert, in Prousts Romanwerk findet er die „perspektivischen Durchblicke“, die schon Tesauro vorschwebten, als er die Poeten seiner Zeit auf die perspektivischen Kolonnaden im Palazzo Spada in Rom aufmerksam machte. Entgehen Hocke bei solchen das Verbindende auf Kosten des Trennenden hervorhebenden Vergleichen selbst grobschlächtige Unterschiede, etwa in der Funktion der Perspektive, in der geschichtlichen Rolle des Subjekts? Es sei zugegeben, daß er sich viel Mühe gibt, die beiden manieristischen „Körperschaften“, die er durcheinandergemengt hat, von Fall zu Fall wieder gegeneinander abzuheben. Aber die aufgeführten Unterschiede bleiben ebenso formal, wie das den zwei Epochen Gemeinsame es ist.

In dem reichlich kunterbunten Kapitel über den Metaphorismus heißt es, die Metapher gewinne in jedem Manierismus eine dämonische Macht, aber es gälte scharf zu unterscheiden; für den noch mythisch gebundenen Manierismus der Antike laute die Kernformel „Metapher gleich Gott“, für den säkularisierten Manierismus der Neuzeit „Metapher gleich Mensch“ und für die Spätliteratur des 20. Jahrhunderts „Metapher gleich Rätsel, Ausdruck also nur noch der letztlich namen- und gesichtslosen Wirklichkeit“. Hocke begnügt sich mit diesen Formeln, anstatt durch differenzierte Analysen nachzuweisen, daß die Concetti des 16. Jahrhunderts allegorischen oder hieroglyphischen Charakter haben und trotz ihrer Mehrdeutigkeit auf bestimmte Bedeutungen hinweisen, während die Chiffren der modernen Lyrik nicht mehr Zeichen für etwas sind, weil hier Bedeutung und Bedeutendes zusammenfallen zu einer nun allerdings enigmatischen poetischen „Wirklichkeit“, die nun ihrerseits konkrete Deutung erheischt.

Eine andere Formel lautet: „Die Groteske führt zum heutigen Surrealismus, die Arabeske zur zeitgenössischen abstrakten Kunst.“ Es ist vielmehr Hocke selbst, der jene Gattungen ins 20. Jahrhundert führt und in umfassende Stilrichtungen münden läßt. Genetisch gesehen liegt aber der Ursprung des Surrealismus im dekorativen Prunk der spätimperialistischen Periode, der Ursprung der abstrakten Kunst in der malerischen Technik des Impressionismus. Hocke räumt dann auch ein, daß es vor dem 20. Jahrhundert noch keine gegenstandslose Malerei gegeben habe, jedenfalls nicht als „für sich geltende Kunstwerke“. Die gegenstandslosen Elemente, die sich von Greco bis Delacroix in der Malerei fänden, seien immer in einen Zusammenhang eingeordnet, Teil eines Ganzen;



erst heute würden solche Fragmente verselbständigt. Deshalb spricht er vom „Fragmentarismus“ der modernen Kunst und Dichtung. Der Begriff ist nicht ganz prägnant, da er auch auf die Kunst des 16. Jahrhunderts angewandt wurde. Schon Bellori, der erste Kritiker des Manierismus, sagte, daß die Manieristen mit Vorliebe Elemente aus anderen Kunstwerken übernehmen und gleich Formzitate in ihr Bildgefüge einsetzen. Dadurch entstehen oft frappierende Montagen, Motiv-Fusionen oder ganz neue Gattungen wie das Capriccio. Im 16. Jahrhundert orientiert sich diese Technik aber immer noch am konventionellen Formen- und Motivkanon, während sie in der modernen Kunst einen gleichsam autonomen Charakter bekommt. Abstrakte Gemälde von heute lassen sich zwar mit Details aus früheren Gemälden vergleichen, aber nicht einfach auf sie zurückführen, als handle es sich um die „Spiegelung von Fragmenten aus der damaligen manieristischen Zeit“ und beide Male um die gleiche Stilgebärde, wie Hocke glaubt. Ihr Duktus, urteilt er, sei zu Beginn der Neuzeit eben noch humanistisch, heute dagegen nihilistisch. So erscheint ihm auch die Sprach-Alchimie von Rabelais noch übermütig, die von Joyce jedoch wahn-sinnig, die Monstren von Bormarzo gelten als liebenswürdig, die von Max Ernst und Dali als paranoisch, verrucht, hybrid.

Wenn die gleiche Urgebärde in bestimmten epochalen Umwelten einen so verschiedenen Duktus gewinnen kann, dann fragt man sich, was entscheidender ist: die Gebärde oder ihr jeweiliger Duktus, die luftige Konstante oder die handgreiflichen Differenzen. Für Hocke steht die Antwort fest: „Über die Differenzierungen gleicher Ausdruckszwänge werden Anhänger der absoluten Individualität jeweils historischer Epochen endlos diskutieren wollen. Wer von einer metaphysischen Einheit des Menschengeschlechts überzeugt ist, wird es vorziehen, zunächst einmal ‚überhistorisch‘ weiterwirkende Phänomene zu verzeichnen und zu deuten“. Und zwar am Gängelbände von Analogien und Assoziationen, Äquivokationen und Stichworten. Das geht etwa so vor sich: Dädalus ist der Erbauer des minoischen Labyrinths; Dädalus heißt auch der Held im *Ulysses* von Joyce; der Roman ist also „nach den Prinzipien der methodischen Irreführung gebaut“. Oder: Das Labyrinth ist ein manieristisches Motiv, der *Don Quichotte* ein manieristischer Roman; Schlegel nennt ihn „ein Labyrinth von sinnreichen Verwicklungen und phantastischen Bezauberungen“, und Hocke dankt dem Manieristen Schlegel für dieses „Stichwort“, weil es ihn von dem Vorwurf befreit, er sei „der bloßen Konstruktion symbolischer Bezüge in der europäischen Geistesgeschichte“ verfallen. Wenn man Hocke ankreidet, er habe wichtige Labyrinth, viele Manierismen und Manieristen nicht erwähnt, dann gibt man ihm nur recht. Sein auf Stichwort-Bezügen gründendes System ist so dehnbar, daß es gar keine Grenzen mehr hat und natürlich auch nicht die beiden im Mittelpunkt der Untersuchungen stehenden Perioden abgrenzen kann. Curtius hatte empfohlen, den Begriff Manierismus aller kunstgeschichtlichen Gehalte zu entleeren und in seiner Bedeutung auszudehnen; Hocke tat das so radikal, daß der Begriff darüber zu einer fast ideologischen Etikette wurde, die sowohl geistigen wie psycholo-

gischen und soziologischen Phänomenen angehängt werden kann. Das derart Etikettierte füllt die halbe Welt; die andere Hälfte wäre also die „klassische“, für die uns noch das entsprechende Kompendium fehlt. Nun kann man in der Tat überall manieristischen „Gebärden“ begegnen, nur haben sie jeweils einen anderen Rahmen, einen anderen Bezug und eine andere Wirkung. Vergleicht man Schiller mit Kleist, so ist er Klassiker; vergleicht man ihn mit Goethe, so ist er Manierist. Schillers und Hölderlins Frühwerke enthalten mehr sprachliche Manierismen als die ganze romantische Literatur. („Nasse Schauer schauen fürchterlich / Durch sein gramgeschmolzenes Gerippe“ – „Wütendes Schmerzgeschrei / Der Geschlachteten über dem / Bauchzerschlitzenden Messer“.) Unter entwicklungspsychologischem Aspekt könnte man hier von einem Manierismus der Jugend reden, der nicht an bestimmte Generationen gebunden ist. Immer wieder führt die Suche nach der eigenen Ich-Identität zu bald genialer, bald krampfhafter Adaptierung vorgegebener Identifikations-schemata. Das wäre, um zu Hockes Terminologie zurückzukehren, weniger eine anticlassische als eine ultra-classische Haltung. Sie kann auch in sozial-psychologischem, historischem oder weltanschaulichem Rahmen auftreten. Ein manieristisches Kunstwerk aber setzt nicht notwendig eine solche individuelle oder kollektive Reaktion voraus und läßt sich durch sie auch nicht deuten. Jedes geistige Gebilde ist das Ergebnis vieler ineinander und gegeneinander wirkender Momente, zugleich aber die Überwindung der seine Entstehung bedingenden Faktoren. Wer sie einfach ignoriert, muß den Sinn des Werkes verfehlen. Der liegt in ihm selbst, er kann nicht von außen hinzugegeben werden, auch nicht durch mythische Urgründe oder metaphysische Prinzipien. In der Vielzahl individueller Phänomene mögen sich dann zwar konstante Typen abzeichnen, ihre Evidenz entstammt aber weniger dem Wesen des Betrachteten als der jeweiligen Perspektive des Betrachters. Als regulative Ideen verstanden, können sie dazu helfen, die geschichtliche Wirklichkeit zu erkennen; zu absoluten Wesenheiten erhoben, verführen sie aber dazu, historische Prozesse zu simplifizieren und geistige Phänomene zu vergewaltigen, wie Hockes Gebärden es tun. Fast alle diese Typologien sind dualistisch und lassen sich auf den Gegensatz von naturalistischen und formalistischen Prinzipien zurückführen. In ihrer spezifischen Anwendung aber weisen sie oft strikt auseinander. Das rührt daher, daß die typisierende Begriffsbildung zwei heterogenen psychologischen Bedürfnissen entspricht, dem nach begrifflicher Prägnanz und dem nach existentieller Selbstbestätigung. Schiller wollte mit seiner Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung sein eigenes Schaffen gegenüber dem seines großen Antipoden Goethe rechtfertigen; Friedrich Schlegels Dichotomie von Klassik und Romantik war gewissermaßen ein Manifest, das die Frühromantik gegen die Weimarer Klassik ausspielte; Max Dvorák sah in der Ablösung der Hochrenaissance durch den Manierismus die historische Verheißung dafür, daß der Positivismus der Impressionisten überwunden werde durch den Spiritualismus der Expressionisten.

Auch Hockes Typologie enthält eine solche Verheißung. Die historische Legi-



timation, die geistige Adelung der immer wieder verurteilten modernen Kunst? So glaubt man zunächst. Der erste Band behandelt mit viel Liebe ein paar epigonale Surrealisten, die Hocke befreundet sind; die arrivierteren unter den surrealistischen und vor allem unter den abstrakten Malern bekommen allerdings weniger gute Noten, aber „wir sollten keinen Grund haben . . ., dazu nur nein zu sagen. Zu einem apodiktischen Urteil werden unsere Nachfahren das Recht haben“. Zwei Jahre später ist es fast schon soweit. Im zweiten Band wird das 16. Jahrhundert nicht mehr aus der Perspektive des 20. gesehen, sondern umgekehrt, und der Blick ist böse. Nihilismus und Gottlosigkeit, Hybris und Wahnsinn sind gängige Etiketten geworden. Das färbt wiederum ab auf die ältere manieristische Epoche, von der sich Hocke immer deutlicher distanziert. Nicht als seien ihre grotesken Spielereien schlechtweg verdammenswert, „wie kleinbürgerliche Verärgerung urteilt“; sie haben „einen außerordentlichen dokumentarischen Wert“ und bezeugen auch noch Tieferes, nämlich „die Säkularisierung uralter formaler Manierismen, die einst mythisch gebunden waren“. Unsere Liebe zum Abendland könne nur wachsen, wenn wir ihm auch in seiner „dämonen-umwitterten Nachtseite“, in seinen „Denklaster“ begegnen, liegt doch eine der Urkräfte des europäischen Geistes in seiner „Mutationsfähigkeit aus dem Problematischen, manchmal sogar aus dem Verruchten“.

Diesen Lasterhöhlen haben wir, dank Hockes Typologie, wieder einmal den Rücken gekehrt. Die letzte manieristische Epoche endete 1950. Woran sich das so genau erkennen läßt, erfahren wir leider nicht. Im ersten Band hieß es noch, der Manierismus sei keineswegs in eine Sackgasse geraten, er zeige, „daß er wieder Breite, Fülle, Weltweite gewinnen will“. Im zweiten Band aber sieht es dann doch eher nach „tödlicher Erstarrung“ und „totalem Nullpunkt“ aus. Jedenfalls münden Hockes Ausführungen in die Verheißung einer historischen Überwindung des Manierismus. Typologischer Modellfall dafür ist Pascal, das „europäische Genie der Reintegration des Mythischen in Verfallszeiten“. So müsse auch heute „der Entmenschlichung der Kunst eine neue Humanisierung im Gebet folgen“. Hockes Aufruf zum Gebet könnte sich aber nur an das Individuum richten, das in seinem System doch ausgespart wird. Wer also soll die Humanisierung leisten? Ganz ohne Individuen kommt freilich auch Hocke nicht aus; sie werden immer dann zitiert, wenn die beiden Urgebärden nicht weiterhelfen: Virgil, Dante, Lionardo, Shakespeare, Cervantes, Bach, Rembrandt und Goethe gelten als die großen schöpferischen Individuen, die – „in unvergleichbar rätselhafter Gnade stehend“ – die unvereinbaren Urgebärden nicht etwa söhnen (das sei unmöglich), aber in ihren Werken vereinen. Um diese rätselhafte Gnade zu illustrieren, verweist Hocke auf das Nebeneinander von klassischen und manieristischen Elementen in der *Divina Comedia*, im *Faust*, im *Don Quichotte*, in der *Kunst der Fuge*, deren Widmung „bezeichnenderweise“ eine akrostische, also manieristische Form habe. Dieselbe Annäherung der gegensätzlichen Gebärden findet man aber auch dort, wo Hocke nicht sucht: auf dem kulturellen Flachland. In der heutigen Kulturindustrie oder im Trivialroman des 18. Jahrhunderts verbindet sich das, was

Hocke als kleinbürgerlichen Klassizismus bezeichnet, mit zahllosen typisch manieristischen Motiven, mit Irrgärten, Höhlen, Spiegeln, Rätseln, Geheimnissen und Gespenstern – „Nächte voll von Labyrinthen“, wie man damals gern sagte. Was dann aber bei Goethe „durch das Labyrinth der Brust / Wandelt in der Nacht“, das können Hockes Gebärden nicht mehr einholen. Der Ritter-, Räuber- und Schauerromantik wären sie besser angemessen.

Es überlagern und überkreuzen sich also in Hockes labyrinthischen Untersuchungen zwei ganz verschiedene „Urteilszwänge“: ein System subjektiver Geschmacksurteile und ein durch Curtius angeregtes morphologisches System, das künstlerischen Phänomenen gegenüber versagen muß, weil seine Kategorien nur grobe ikonographische und poetologische Konstanten erfassen, von denen es belanglos bleibt, wo sie aufgefunden wurden. Am ergiebigsten waren vielleicht die von alters her beliebten Buchstabenspielerereien – da strotzt die Konstante, da braust die Urgebärde. Beckett aber gilt als eine „Totgeburt“, weniger weil hier das System versagt, als weil er Hocke ein Dorn im Auge ist, wie auch Joyce, Picasso und Schönberg. Hockes Urteile entspringen nicht ästhetischen Analysen; sie sind ästhetisch verbrämte Vorurteile ideologischer oder religiöser Provenienz. Gide, heißt es lakonisch, ist Frankreichs größter Dichter; seine Romane aber werden nicht behandelt. Von der manieristischen Epik distanziert sich Hocke ausdrücklich: sie sei langweilig. Nur am Kriminalroman findet er Gefallen. Ist er immun gegen die „Urinfection der Moderne, Schönheit unabhängig von ihrem religiösen Wahrheitsgehalt gelten zu lassen“? Oder erbaut sich Hocke daran, daß in dieser Gattung noch die Bösen bestraft und die Guten belohnt werden, ganz wie in seinem System? In diesem System geschieht das aber in so labyrinthischer Weise, daß sich jetzt die „Bösen“ wie die „Guten“ auf Hocke berufen können: die einen legitimieren ihre Farbkleckse und lyrischen Hieroglyphen mit Hockes mythischem Ausdruckszwang, die anderen legitimieren ihre Ranküne gegen die moderne Kunst und Literatur mit Hockes prophetischer Verheißung, das gute Alte läge bereits wieder vor uns, wie das System es befiehlt.

Nur durch eine schonungslose Kritik an dieser zwielichtigen Studie kann man den vielen interessanten Beobachtungen, die sie enthält, gerecht werden. Sie haben auf das Phänomen „Manierismus“ aufmerksam gemacht. Das wiegt Hockes Irrtümer auf.

### Anmerkung

<sup>1)</sup> Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth*. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Rowohlts Deutsche Enzyklopädie 50/51, Hamburg 1957 und: *Manierismus in der Literatur*. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst. rde 82/83, Hamburg 1959.



## JOHANNES PFEIFFER / ÜBER DIE GEGENWÄRTIGE SITUATION DES GEISTLICHEN LIEDES

Das geistliche Lied hat sein Sinngesetz darin, daß es als „angewandte Kunst“ oder, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen: als „poésie engagée“, unter einem außerdichterischen Anspruch steht. Statt nämlich als reine, als frei-spielende Dichtkunst eine ursprünglich-erlebte Vision zu beschwören, dient das geistliche Lied vielmehr der bekennenden Bekräftigung im Glauben. Das bedeutet aber: Während die dichterische Wahrheit in der jeweils durch Gestaltung hervorgebrachten Bedeutsamkeit liegt, ist das geistliche Lied an eine übergreifende Wahrheit gebunden, die ihm immer schon vorgegeben und aufgegeben ist.

Mit alledem ist nun zugleich auch schon die Frage gestellt: welche Bedingungen denn eigentlich erfüllt sein müssen, damit solche sachbestimmte Kunst dennoch dichterisch werde, wie das doch immer wieder geschehen ist und immer wieder geschieht? Die Antwort gewinnt man am besten auf einem scheinbaren Umweg, indem man nämlich die Vorfrage stellt: ob und warum es überhaupt wichtig und nötig ist, daß geistliche Lieder wesenhaft dichterisch sind? Kommt es denn nicht nur darauf an, daß solche Lieder ihren „Zweck“ erfüllen: den also, der zu anbetend-preisendem Bekenntnis versammelten Gemeinde als Mittel der Erbauung, das heißt der Glaubensvergewisserung und der geistlichen Lebenshilfe zu dienen? Ist da nicht alles überflüssig oder doch nebensächlich, was wir als dichterische Gestaltungskraft verstehen? Genügt hier nicht eine kirchliche Gelegenheitsdichtung, die zum gottesdienstlichen oder seelsorgerlichen Gebrauche da ist und sich in solchem Gebrauche erschöpft?

Das alles träfe zu, wenn der dem geistlichen Lied als sachlicher Mitteilungskern vorgegebene Inhalt in einer wissensähnlichen Vorstellung bestünde, auf deren bloße Richtigkeit es ankäme und die das „poetische“ Wort lediglich in einprägsamer Form zu vermitteln hätte. So gewiß aber die Glaubenswahrheit gerade dadurch bestimmt ist, daß sie sich nicht dem losgelösten Intellekt erschließt, sondern uns aufgeht kraft einer erleuchtenden Begegnung, die den ganzen Menschen ergreift und verwandelt: so gewiß muß der rechte Glaube zum wahrhaft dichterischen als einem Ausdruck drängen, dessen Möglichkeit und Notwendigkeit eben darauf beruht, daß das, was ihm vorschwebt, das Gepräge der „Erlebtheit“, das heißt eines alle Seelenkräfte beanspruchenden Inneseins hat. Die dichterische Mitteilungsform also, weit entfernt davon, nur eine Zutat zur geistlichen Vergewisserung zu sein, beglaubigt vielmehr die Echtheit und Ursprünglichkeit dieser Vergewisserung selber ebenso, wie sie den Mangel an solcher Echtheit und Ursprünglichkeit verrät; insofern darf man sagen, daß Schwächen und Unstimmigkeiten der Gestaltung stets zusammenhängen mit Schwächen und Unstimmigkeiten in der religiösen Grundhaltung.

Aus dem damit geklärten Sinngesetz des geistlichen Liedes erwächst nun eine

vierfache Spannung: die zwischen lehrhafter Gedanklichkeit und eigenbedeutsamer Anschaulichkeit; die zwischen handlungsmäßiger Bekümmernis und betrachtender Hingabe; die zwischen anonymer Gemeinsamkeit und persönlicher Hervorbringung; und schließlich, damit zusammenhängend, die zwischen bewahrender Kontinuität und erneuernder Aktualität. – Genauer: Als sachbestimmte Aussage ist das geistliche Lied von einer nicht nur gedanklichen sondern darin zugleich lehrhaften Durchsichtigkeit, die alle anschauliche Weltgegebenheit in abgezogene Zeichen auflöst, während es doch zugleich als dichterisches Gebilde angewiesen bleibt auf seelenhaltige Anschauung in ihrer unauflöslchen Besonderheit; so schwebt denn das geistliche Lied zwischen Bild und Begriff und gerät dabei immer wieder bis hart an den Rand einer erbaulichen Beredsamkeit, die begrifflich-nackte Bedeutungsvorstellungen nachträglich mit einer pseudo-poetischen Hülle umkleidet. Die zweite Spannung besteht darin, daß wir im geistlichen Liede mit gesammeltem Ernst auf das göttliche Gegenüber gerichtet sind und daß wir dabei doch zugleich ohne zielstrebigem Wirkungswillen, vielmehr in gelöster Betrachtung und zweckentbundener Erhebung hingegeben sind an eine Wirklichkeit, die sich nur dem empfangenden Vernehmen öffnet. Drittens ist der Träger des geistlichen Liedes nicht der einzelne in seiner individuellen Subjektivität, sondern die in anonymer Gemeinsamkeit auf Gottes geheimnisvolle Gegenwart bezogene Gemeinde, während es doch andererseits einer ursprünglichen Erfüllung durch persönliche Hervorbringung bedarf, um als stellvertretende Stimme zum kraftvollen Zeugnis einer verbindlichen Glaubensvergewisserung zu werden. Und schließlich hängt damit als vierte Spannung zusammen, daß sich das geistliche Lied kraft abwandelnd-wiederholender Bewahrung in einer jahrhundertalten Überlieferung hält, an deren biblischen Ursprung es immer wieder zurückkehrt, während es sich doch zugleich je und je erneuern muß, um seinen Dienst in der aktuellen Situation wahrhaft und wirklich erfüllen zu können, insofern diese sich nach den glaubensmäßigen Voraussetzungen, dem allgemeinen Lebensgefühl, dem künstlerischen Geschmack und der sprachlich-ausgeprägten Vorstellungswelt ständig wandelt; womit ihm denn ein schmaler Weg gewiesen ist zwischen altertümlichem Traditionalismus und änderungssüchtigem Modernismus, zwischen konservativer Starrheit und experimentierender Besserwisserei.

Die Entwicklung des geistlichen Liedes in unserem Jahrhundert nun ist dadurch bestimmt, daß Dichtkunst und Kirchenlied einander von neuem begegnen, nachdem ihre frühere Einheit seit langem zerfallen war. Diese Wiederbegegnung hat eine doppelte Voraussetzung: auf der Seite der „Kultur“ die Rückbindung der frei-schwebenden Geistigkeit an eine tragende Mitte, die alle eigenständigen und eigengesetzlichen Weisen geistigen Daseins zugleich durchdringt und begrenzt; auf der Seite des Glaubens das Erwachen aus zerfließender Unbestimmtheit zu einem neu vernehmenden und verstehenden Ergriffenwerden vom ereignishaften Kerngehalt der biblischen Offenbarung. – Das erste Zeugnis solcher Wiederbegegnung ist Rudolf Alexander Schröders 1930 erschienenes Gedichtwerk *Mitte des Lebens*; denn wenn es sich hier



zunächst auch noch um geistliche Lyrik von vorwiegend subjektiver Haltung handelt, so doch keineswegs im Sinne einer ungebunden-privaten, verblasenen „Gottsucher“-Frömmigkeit, vielmehr in der Weise einer stellvertretenden Heilsgewissung – etwa auf der Linie, die durch Brentanos geistliche Lieder und durch das *Geistliche Jahr* der Annette von Droste-Hülshoff bezeichnet wird. In dem Titel *Mitte des Lebens* klingen in eins das reife Manesalter des Dichters als Zeitpunkt der Wende, der Umkehr, der Bekehrung – und der in der christlichen Verkündigung begegnende Gott als der geheime Mittelpunkt unseres Daseins.

Der Band, der in der endgültigen Gesamtausgabe von 1953 das erste Buch der *Geistlichen Gedichte* bildet, gliedert sich in sieben Kreise: *Audax omnia perpeti*, *Der Pilgrim*, *Das Wunder*, *Ein Kranz von Reimen*, *Vor Tau und Tag*, *Herz im Herzen*, *Ausklang*. Wie der Leitgedanke des ersten Kreises einer Ode von Horaz entnommen ist, so werden hier zugleich Leitworte aus eben dieser Ode zum Keim je eines Gedichtes; als Coda ist angefügt das trutzige Trostlied *Unter Freunden zu singen*. Dreimal deckt sich die Überschrift eines Kreises mit der des beherrschenden Gedichtes: *Der Pilgrim*, *Ein Kranz von Reimen*, *Vor Tau und Tag*. Zentrum und Scheitelpunkt des Buches stellt der dritte Kreis: *Das Wunder* dar, was sich schon darin zeigt, daß dessen zweiteiliges Eröffnungsgedicht *Media vita* das Leitmotiv der ganzen Sammlung noch einmal ausdrücklich anschlägt; auch diesem Kreise ist ein abschließendes Gedicht angehängt: *Veni Creator*.

Die in der Sammlung *Mitte des Lebens* vereinigten Gedichte haben zum Thema den Weg einer tiefbekümmerten Seele, die in immer neuen Anläufen durch immer neue Zweifel und Rückfälle hindurch um ihre Befreiung aus dumpfer Weltbefangenheit und auswegloser Selbstverstrickung ringt, bis sich ihr schließlich, von Stufe zu Stufe gesteigert, die Gewißheit des rettenden Durchbruchs schenkt, nicht durch eigenes Suchen, sondern einzig durch Gottes gnädige „Heim-suchung“ im liebenden Gericht. So sind denn hier zwei Grundmelodien in ständigem Wechsel miteinander verwoben, bis sich der hohe und lichte Himmelsklang ganz und endgültig durchgesetzt hat. Auf der einen Seite stehen Verse wie die folgenden mit ihrem resignierten Eingeständnis der Heilsverschlossenheit:

Ich wandle nicht den Weg der ewig Blinden,  
Doch blinder Wandel dünkte mich Gewinn.  
Dein zu bedürfen und dich nicht zu finden,  
Ist meiner Tage vorbestimmter Sinn.

Solch bekümmertes Warten steigert sich in dem Gedichte *Mir wäre wohl* zu dem aus qualvoller Hellsicht aufsteigenden Rufe:

Wär Ohr und Auge mir verdummt,  
Und wär dies Klopfen still,  
Wär Lüge still, die nie verstummt,  
Im eignen Blut mir raunt und summt,  
Die sich in hundert Larven mummt  
Und weiß nicht, was sie will!

Oder es begegnet unter dem Titel *Bitterer Zweifel* der bange Ausdruck einer Abgestorbenheit, die entscheidungslos im Zwielficht verharret zwischen Verderben und Heil:

Ich bin schon halb und halb gestorben,  
Ich bin nur noch zum Scheine hier.  
Glaub keiner denn, er hab an mir  
Ein gültig Mein und Dein erworben.  
Für mein und euer Tun verdorben,  
Fremd meiner eigenen Begier,  
Bin ich nur noch zum Scheine hier,  
Bin, mein ich, halb und halb gestorben.

Auf der anderen Seite setzt sich immer stärker, reiner und entschiedener mit befreiender Gewißheit die Erfahrung durch, wie alles fragende und zweifelnde Suchen immer schon aufgefangen ist durch die Antwort des den Verlorenen heimholenden Vaters:

Herr! Ich hab nicht die Welt geflohn;  
Du hießt sie selber fliehn,  
Um den zutiefst verlorenen Sohn  
Grad an dein Herz zu ziehn.

Das geheimnisvolle Kommen und Gehen des Ewigen und Anderen, das unfäßbare Wunder der Zwiesprache zwischen dem menschlichen Ich in seiner selbstverfangenen Unzulänglichkeit und dem göttlichen Du in der Fülle seiner uns immer schon zuvorkommenden Gnade begegnet mit besonderer Eindringlichkeit in dem Gedicht *Zwischen Nacht und Tag*:

O Augenblick,  
O Strahl, der durch mich schlägt,  
Entsündigung, Verklärung!  
Wie, daß dies Herz erträgt  
Den Augenblick,  
Den Funken der Bewährung,  
Den Strahl, der durch mich schlägt!

Der fünfte Kreis vollends mündet in einen choralhaften *Lobgesang* ein, der bereits die Schwelle zum Gemeindelied überschreitet. Über die Stimme dessen hinaus, der eine individuelle Bekehrung mit stellvertretender Ursprünglichkeit erlebt, wird hier die gemeinsame Stimme derer vernehmbar, die vor dem Angesichte des Allgegenwärtigen versammelt sind, um das Widerfahrnis seiner befreienden Gnade in preisender Anbetung zu bezeugen.

Was sich nun aber dergestalt in der *Mitte des Lebens* nur erst vereinzelt ankündigt, das ist dann mit Schröders *Lobgesang* (1937) zum bestimmenden Grund-



gesetz des dichterischen Ausdrucks geworden. Schröder selber hat in einer kleinen Schrift (*Die Kirche und ihr Lied*) den Wesenssprung gekennzeichnet, der das im weiteren Sinne geistliche Gedicht vom eigentlichen Kirchenlied unterscheidet: Während jenes den Zustand der einzelnen Seele ausdrückt, die in verborgener Innerlichkeit bekümmert ist um das Verhältnis zu Gott, hat dieses den Sinn einer gemeinsamen Bekräftigung und einer öffentlichen Bezeugung. Und so entspringt denn solch ein Lied weniger der Bemühung des Einzelnen in seiner Einzigkeit und Eigenständigkeit als dem bindenden und gebundenen Dasein einer überdauernden Gemeinschaft, die sich in einer überlieferten Ordnung von Vorstellungen und Symbolen hält und damit zugleich in einer mehr oder weniger festliegenden Typik des sprachlichen Ausdrucks lebt. Es gilt zu sehen, daß wir im Kirchenlied „auch heute noch die einzige berechnete und lebensfähige Humanistendichtung besitzen, berechnete und lebensfähig deshalb, weil sie die einzige ist, die aus innerer Notwendigkeit ein im übrigen längst verlorengegangenes Erbe alter dichterischer Gepflogenheit gewahrt hat, nämlich das der kanonischen Themensetzung und eines Formenschatzes, der sich in der unablässigen Wiederaufnahme, Neubearbeitung, Variation bestimmter Themen und Wendungen genug tut.“

In der Gesamtausgabe gliedern sich die Kirchenlieder in sieben Bücher: *Mit dem Kirchenjahr, Aus dem Psalter, Morgen und Abend, Dreingabe, Unterwegs, Acht Liederkreise aus den Jahren 1939–1948, Das Sonntagsevangelium in Reimen*. Die Möglichkeiten der sprachlichen Gebärde reichen von unbeugsamer Festigkeit bis zu gelöster Milde, von wuchtiger Härte bis zu sanfter Eindringlichkeit, von kämpferischer Entschlossenheit bis zu inniger Gelassenheit. Wenn nun aber der Dichter der Gegenwart bei seinem Versuch, das deutsche Kirchenlied zu erneuern, wiederanknüpft an dessen klassische Phase, das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert, so droht er dabei einer kunstgewerblichen Schaffenshaltung zu verfallen, die zu einer Ausdrucksweise von archaisierender Geziertheit und Gezwungenheit führt. Einige Beispiele, die ich sowohl der *Mitte des Lebens* als auch den eigentlichen Kirchenliedern entnehme, mögen diese Gefahr verdeutlichen: „Ich verschmacht in solchen Gluten, / Daß ich fast *mir selbst entwerde*.“ „Und hab doch alles, was mir *hagt*.“ „Der Tag will *uns entwerden*.“ „Nacht rückt auf Nacht *gedrange*.“ „Auf, *schleumet* den Tritt.“ „*Geh offen*, Herz.“ „Sie hatten viel *Beschweren*“ (als Reim auf „Zählen“!) Dann immer wieder „*Gift*“ im Sinne von „Gabe“ oder „*noch eins*“ im Sinne von „noch einmal“. Darüber hinaus gleitet der dichterische Ausdruck immer wieder in formelhafte Wendungen ab, die das da jeweils Auszudrückende durch künstliche Umschreibung aufhören: „Mir bleibt die angestammte Pfründe / Dort aufgehoben wie zuvor.“ „Ich laß den dunklen Geier schweifen, / Bis er sein letztes Aas erflog.“ „Dir zu entweichen und im Dornenhage / Der schmeichlerischen Wollust mich zu mühn.“ „Fordr ich doch im Feuerbade / Keines Balsams Mannaflüsse.“ „Könnt ich so nach deines Aufgangs Schanze / Mir den Weg, den einzigen, verkürzen.“ „Was wäre Jammer, drin ich unmutsvoll / Mich wie der Salzflut bitterer Schaum bewege.“ „Im Dämmer blütenloser Zeit / Steht ihr von einem Glanz umfunktelt, / Der Salomonis Herrlichkeit /

Und Cäsars goldenes Haus verdunkelt.“ „Und lehnen Schwert und Stecken / An unsres Herrgotts Wand!“ „Wo, was sich hart bestritten, / Sich fügt in einen Reim.“ Ja, selbst ein Lied von so ergreifend schlichter Schönheit wie das folgende wird nicht bis zum Ende durchgehalten, sondern gerät in den beiden letzten Strophen ins störend Erlesene, zuerst durch ein hier allzu pointiert und reflektiert wirkendes Wortspiel („Gewährung – gewahr“), dann durch das altertümelnde „Kunft“:

*Vor Weibachten*

Oft, wenn ich mich kränke,  
Wird das Herz mir hell,  
Weil ich dein gedenke  
Ewiger Freudenquell!

Hast gleich mir erworben  
Um den bittren Lohn,  
Bist für mich gestorben,  
Eines Menschen Sohn.

In der Welt verloren,  
Stand ich ohne Sinn.  
Doch du kommst! – Geboren,  
Weil ich's selber bin.

Blick, o blick, Verklärung,  
In das finstre Jahr,  
Mache mich, Gewährung,  
Meines Heils gewahr.

Aus verworrenen Wegen  
Wende mein Gesicht  
Deiner Kunft entgegen  
In der Weihnacht Licht!

Oder das wundersam zarte und milde Lied *Zum Totensonntag*, das sich durch stetige Wiederholung und sparsame Abwandlung zu beschwörender Eindringlichkeit steigert, aber in seiner gültigen Geschlossenheit dadurch beeinträchtigt wird, daß die dritte Strophe in ihrer zweiten Hälfte (Vers 3 und 4) eben doch gesucht wirkt:

Alles Leben führt zum Tod,  
Kannst es leicht betrachten:  
Morgenrot bringt Abendrot,  
Und was tagt, muß nachten.

Laß die Toten denn im Tod  
Grab an Grab verwesen,  
Du, ob Tod und Todesnot,  
Weil du's weißt, erlesen.

Alles Leben führt zum Tod,  
Hab Geduld: es endet,  
Also grimm ist keine Not,  
Die der Tod nicht wendet.

Weißt, an dir ist keiner Not  
Fürder Macht gegeben:  
All dein Leben führt zum Tod,  
All dein Tod zum Leben.

Daß Schröder solche Gefahren nun nicht nur ausgleicht, sondern doch auch immer wieder überwindet, zeugt von seiner menschlichen Echtheit wie von seiner künstlerischen Beseelungskraft; indem die souveräne Handhabung überlieferter Formen zusammengeht mit gläubiger Betroffenheit und strömender Wärme, kommt es in seinen besten Gedichten zu einem bruchlosen Ineinander von spiritueller Durchsichtigkeit, gestalthafter Verwirklichung und kerniger Einfachheit. – Zum Beispiel in den Versen:



Wir harren, Christ, in dunkler Zeit;  
Gib deinen Stern uns zum Geleit  
Auf winterlichem Feld.  
Du kamest sonst doch Jahr um Jahr;  
Nimm heut auch unsrer Armut wahr  
In der verworrenen Welt.

Es geht uns nicht um bunten Traum  
Von Kinderlust und Lichterbaum;  
Wir bitten, blick uns an  
Und laß uns schaun dein Angesicht,  
Drin jedermann, was ihm gebricht,  
Gar leicht verschmerzen kann.

Es darf nicht immer Friede sein;  
Wer's recht begriff, der gibt sich drein.  
Hat jedes seine Zeit.  
Nur deinen Frieden, lieber Herr,  
Begehren wir je mehr und mehr,  
Je mehr die Welt voll Streit.

Was in solchen Versen geschieht, ist eine Vergewisserung in der Weise, daß die gesammelte Seele ergriffen ist von dem, was in der Weihnachtsbotschaft leuchtet, *und* daß dies dergestalt Vernommene hineingesprochen wird in unsere jeweilige Situation. Indem hier die vergangene Kunde zum gegenwärtigen Ereignis wird, sind wir getroffen in der glaubensbereiten Tiefe unseres Daseins und kommt es durch die sinnvermittelnde Gestalt zu einer betenden Bekräftigung im neuen Menschen.

Der Tonfall gibt sich als ein schlichter Sprechton: vom sanften Einsatz bis zum gesammelten Ausklang. Die Komposition vereinigt festes Ebenmaß mit schmiegsam gliedernder Bewegtheit. Die sinnbildliche Aussage umkreist dreimal in Wendung und Gegenwendung das befreiende Heil – bis das Ganze dann einmündet in die alles umfassende Beschwörung jenes Friedens, der immer wieder aufgeht mitten im Streit der Welt.

Als zweites Beispiel ein weniger liedhaftes als spruchhaftes Gedicht:

Was dir auch immer begegnet  
Mitten im Abgrund Welt:  
Es ist die Hand, die dich segnet,  
Es ist der Arm, der dich hält.

Ob sich dein Liebstes verflüchtigt,  
Dein Festestes splittert und stiebt:  
Gedulde dem, der dich züchtigt,  
Der heimsucht, weil er dich liebt.

Es ist kein Grauen so mächtig,  
Es ist kein Fürchten so bang,  
Kein Trachten so niederträchtig:  
Lebt Einer, der es bezwang.

Mitten im Höllentoben,  
Da keiner keinem frommt:  
Es ist der Vater droben,  
Es ist sein Reich, das kommt.

Die daktylisch federnden Takt-Elemente bringen hier eine gedrängte Spannungsfülle hervor. Im bedeutungsmäßigen Ausdruck erfolgt zweimal (zu Beginn der ersten wie zu Beginn der dritten Strophe) eine konzessive Abgrenzung („Was dir auch . . .“ – „Ob sich . . .“), gegen die sich dann das Dennoch

der Vergewisserung in der Weise erhebt, daß die jeweils nächste Strophe (2 und 4) es steigernd weitertreibt. Der dreimalige Gleichlauf im Bau der bekräftigenden Sätze („Es ist . . .“) gibt der Aussage eine vertiefte Eindringlichkeit. Wie die letzte Strophe inhaltlich alles noch einmal zusammenfassend überbietet, indem sie die Gewißheit des kommenden Gottesreiches noch durch die Schrecken höllischer Weltverfinsterung hindurch beschwört, so spiegelt sich das auch in der rhythmischen Vergestalt mit ihrem sich durch eine auf das stärkste wechselnde Bewegtheit hindurch allererst herstellenden Gleichmaß.

Neben dem Beitrag Rudolf Alexander Schröders steht gleichgewichtig, aber andersartig der von Jochen Klepper. Die Würdigung geht wohl am besten aus von dem, was Klepper fast gleichzeitig mit der ersten Auflage seines Bändchens *Kyrie* über das grundsätzliche Problem des geistlichen Liedes geäußert hat, und zwar unter dem Titel *Das göttliche Wort und der menschliche Lobgesang* in dem von Kurt Ihlenfeld herausgegebenen Sammelwerk *Das Buch der Christenheit. Betrachtungen zur Bibel* (1939).

Die Spannweite dieser Erörterung ist umschrieben durch die beiden Psalmensprüche: „Seid stille und erkennet, daß ich Gott bin“ und: „Da glaubten sie an seine Worte und sangen sein Lob.“ Wie für den christlich bestimmten Dichter vor aller menschlichen Aussage als Erstes und Letztes das Stillewerden vor Gott steht, so ist ihm immer schon das Maß gegeben und das Ziel gesetzt, ehe er überhaupt zu schreiben beginnt: „Das ewige Wort im Buche des Lebens ist der Maßstab für alles irdische Wirken am Worte.“ Sofern der Dichter sich dem darin beschlossenen Auftrag unterwirft, darf er im Zusammenhange gesehen werden mit den Psalmisten, Propheten, Evangelisten und Aposteln. Aus diesem Ansatz erwächst eine Haltung, die alle „dichterische Beschreibung oder gar Umschreibung“ zurücktreten läßt „hinter der Aussage der Heiligen Schrift selbst“. So gewiß der Anspruch Gottes nicht bloße Anrede, sondern eben Anspruch ist, so gewiß wird die menschliche Antwort auf solchen Auftrag und Anspruch im vollen und eigentlichen Sinne „Verantwortung“ sein.

Die Strenge solcher Verantwortung schließt alles aus, „was sich an Pseudowortschöpfungen und modischen Wortverbindungen und -erfindungen, am Wortgeklänge und am aufgebauchten Beiwerk berauscht.“ Demgegenüber gilt: „Wo aber das Wort sich wieder festigt und mit Wert erfüllt, geschieht es allein von dem Worte Gottes her. Mit dem Sprachgut und Wortschatz der Bibel zu dichten, das ist die Zucht geworden, die eine Reihe von Dichtern auf sich genommen haben . . .“ Und weiter: „Die freie Schöpferkraft beugt sich vor der Unüberbietbarkeit biblischen Gehaltes und biblischen Ausdrucks. Die höchste, letzte, tiefste Aussage wird der Bibel selbst entnommen und bleibt ihr vorbehalten, so wie bei Bach Rezitative, Arien und Zwischenmusiken nur hinführen zum Choral; vom Subjektiven, Künstlerischen zum Objektiven, Kirchlichen.“ Und schließlich: „Unfaßlich ist die Fülle von Bibelworten, die als geschlossene Zeile ins Lied übernommen und zum Ausgangspunkt eines geistlichen Liedes werden können.“ Die Beispiele, die Klepper in diesem Zu-



sammenhänge gibt, decken sich mit den Keimpunkten von einigen seiner Lieder.

Wenn nun aber demgemäß die Dichtung verpflichtet ist zur nüchternen, auf jede verfälschende Zutat verzichtenden Verkündigung des Wunders; wenn sie zu ihrer möglichen Erfüllung gelangt nur als „biblische Exegese . . . : als Textauslegung mit den Mitteln der Dichtung, im ständigen Gemessen-, Gewogen- und Befundenwerden vom Worte Gottes her, das auch die kleinste Strophe einfordert“: wenn die Dinge so liegen, dann ist damit zugleich noch eine letzte Frage gestellt, die nämlich, ob der Dichtung unter solchen Umständen überhaupt noch „jenes Schimmernde, Leuchtende, Geheimnisvolle“ bleiben kann, das ihr doch wesensnotwendig eignet. Die Antwort liegt darin beschlossen, daß eben der Gegenstand, um dessen nüchtern-strenge Spiegelung es geht, in sich geheimnisvoll und von einer unergründlichen Tiefe ist, die als solche einen Wesensbezug hat zu der verhüllend-enthüllenden Sinngestalt der Dichtung.

Die von Klepper selber geschaffenen Lieder nun sind von übersichtlicher Einfachheit im Aufbau wie in der Strophenfügung und in der Satzgliederung. Soweit diese nicht durch Nebenordnung bestimmt ist, bleibt doch die Unterordnung ohne jede schwierige Verwicklung. Kunstvolle Strophenformen sind selten; und im Versmaß herrscht die jambische, das heißt diejenige Taktierung vor, die aus dem Prosagefälle wie von selber erwächst. Die Dichtweise in ihrer strengen Bindung an den jeweils vorgegebenen und als Leitwort vorangestellten Bibeltext ist von nüchterner Sachlichkeit; die äußerst sparsame Variation hält sich im Spielraum der von dorthin vorgezeichneten Möglichkeiten. Die Subjektivität erscheint wie ausgelöscht im aneignenden Vernehmen des ihr Vor- und Zugesprochenen; und doch glüht eben darin ein durchaus Eigenes, eine keusch gesammelte Stille des Wesens, die sich in einem unverwechselbaren Seelenton bezeugt. Auf die karge Verhaltnenheit dieses Tones wirft folgende Notiz aus Kleppers Tagebüchern ein mittelbares Licht: „Ich glaube wirklich: jedes Wort, das man nicht gesprochen hat, bekommt die Möglichkeit, Dichtung zu werden. Jedes Wort, das man zuviel gesprochen hat, das hat sie verloren.“ Etwas von dieser zuchtvollen Verschwiegenheit lebt in der innigen Dichte seiner Verse.

Das schmale Bändchen *Kyrie* gliedert sich in drei Gruppen: die erste spiegelt den Tageslauf (*Ambrosianischer Morgengesang, Morgenlied, Mittagslied, Abendlied, Trostlied am Abend*); die mittlere und umfangreichste entspricht dem Ablauf des Kirchenjahres (*Das Kirchenjahr, Weihnachtslied 1, 2, 3, Weihnachts-Kyrie, Abendmahlslied zu Weihnachten, Weihnachtslied im Kriege, Silvesterlied, Zur Jahreswende, Neujahrslied, Gründonnerstag-Kyrie, Osterlied, Himmelfahrtslied, Pfingstlied, Reformationslied, Bußtagslied, Am letzten Sonntag des Kirchenjahrs, Trostlied am Totensonntag*); die abschließende Gruppe endlich bezieht sich auf einige besondere Anlässe der Glaubensvergewisserung (*Der Herr ist nah, Geburtstagslied, Tauflied, Konfirmationslied, Hochzeitslied, Abendmahl der Männer*).

Zwei besonders schöne und aufschlußreiche Beispiele sollen nun etwas genauer betrachtet werden. Zunächst das

Ich liege, Herr, in deiner Hut  
und schlafe ganz mit Frieden.  
Dem, der in deinen Armen ruht,  
ist wahre Rast beschieden.

Du bist's allein, Herr, der stets wacht,  
zu helfen und zu stillen,  
wenn mich die Schatten finsterner Nacht  
mit jäher Angst erfüllen.

Dein starker Arm ist ausgereckt,  
daß Unheil mich verschone  
und ich, was auch den Schlaf noch schreckt,  
beschrmt und sicher wohne.

So will ich, wenn der Abend sinkt,  
des Leides nicht gedenken,  
das mancher Erdentag noch bringt,  
und mich darein versenken,

wie du, wenn alles nichtig war,  
worauf die Menschen hoffen,  
zur Seite warst und wunderbar  
mir Plan und Rat getroffen.

Weil du der mächtige Helfer bist,  
will ich mich ganz bescheiden  
und, was bei dir verborgen ist,  
dir zu entreißen meiden.

Ich achte nicht der künftigen Angst.  
Ich harre deiner Treue,  
der du nicht mehr von mir verlangst,  
als daß ich stets aufs neue

zu kummerlosem, tiefem Schlaf  
in deine Huld mich bette,  
vor allem, was mich bitter traf,  
in deine Liebe rette.

Ich weiß, daß auch der Tag, der kommt,  
mir deine Nähe kündet  
und daß sich alles, was mir frommt,  
in deinen Ratschluß findet.

Sind nun die dunklen Stunden da,  
soll hell vor mir erstehen,  
was du, als ich den Weg nicht sah,  
zu meinem Heil ersehen.

Du hast die Lider mir berührt.  
Ich schlafe ohne Sorgen.  
Der mich in diese Nacht geführt,  
der leitet mich auch morgen.

Wie die jambischen Dreitakter in gleichmäßiger Bewegung dahinfließen, so ist der Strophenbau mit seinen vier kreuzweise gereimten Versen von bündiger Selbstverständlichkeit. Das syntaktische Gefüge mit seinen schlichten Nebenordnungen und seinen ungezwungenen Unterordnungen wirkt bei aller sorgfältigen Abstufung doch ganz gelöst; nur die Konstruktion am Schluß der sechsten Strophe („dir zu entreißen meiden“) leidet unter einer gewissen steifen Umständlichkeit, die übrigens durch den störenden Gleichklang noch verstärkt wird. Im Ablauf der Bedeutungsvorstellungen aber ist mit sparsamer Gediegenheit nur das entfaltet, was das biblische Leitwort eröffnet: „Ich liege und schlafe ganz mit Frieden; denn allein du, Herr, hilfst mir, daß ich sicher wohne.“ Denn wie auch immer der damit vorgegebene Sinngehalt ausgesponnen und abgewandelt wird: an keiner Stelle beginnt etwa das eigenmächtige Spiel der Subjektivität, die sich im schweifenden Gefühl und in der wuchernden Phantasie über den vorangestellten Text erhöhe. Dabei ist mit Kurt Ihlenfeld zu bedenken, „daß im ‚Ich‘ immer auch unausgesprochen das

‚Wir‘ mitgesetzt ist, der Einzelne stellvertretend für die Gemeinde das Wort ergreift“.

Im immer neuen Hin und Her zwischen dem göttlichen Du und dem menschlichen Ich, zwischen schöpferischer Allmacht und kreatürlicher Ohnmacht, zwischen liebender Huld und sorgender Angst geschieht Zug um Zug die gläubige Vergewisserung des Heils, bis sich dann der Ring der anbetenden Betrachtung mit einer Strophe schließt, in der die ganze Reihe der Abwandlungen zugleich aufgehoben und durch einen vertrauenden Ausblick gekrönt und besiegelt ist.

Sodann das

### *Neujahrslied*

Der du die Zeit in Händen hast,  
Herr, nimm auch dieses Jahres Last  
und wandle sie in Segen.  
Nun von dir selbst in Jesu Christ  
die Mitte fest gewiesen ist,  
führ uns dem Ziel entgegen.

Da alles, was der Mensch beginnt,  
vor seinen Augen noch zerrinnt,  
sei du selbst der Vollender!  
Die Jahre, die du uns geschenkt,  
wenn deine Güte uns nicht lenkt,  
veralten wie Gewänder.

Wer ist hier, der vor dir besteht?  
Der Mensch, sein Tag, sein Werk vergeht:  
nur du allein wirst bleiben.  
Nur Gottes Jahr währt für und für,  
drum kehre jeden Tag zu dir,  
weil wir im Winde treiben.

Der Mensch ahnt nichts von seiner Frist.  
Du aber bleibest, der du bist,  
in Jahren ohne Ende.  
Wir fahren hin durch deinen Zorn,  
und doch strömt deiner Gnade Born  
in unsere leeren Hände.

Und diese Gaben, Herr, allein  
laß Wert und Maß der Tage sein,  
die wir in Schuld verbringen.  
Nach ihnen sei die Zeit gezählt;  
was wir versäumt, was wir verfehlt,  
darf nicht mehr vor dich dringen.

Der du allein der Ewige heißt  
und Anfang, Ziel und Mitte weißt  
im Fluge unserer Zeiten:  
bleib du uns gnädig zugewandt  
und führe uns an deiner Hand,  
damit wir sicher schreiten!

Erscheint das Gottesverhältnis im *Abendlied* vor allem unter dem Zeichen des Gegensatzes von Ohnmacht und Allmacht, so geht es hier im *Neujahrslied* um die Spannung zwischen Endlichkeit und Ewigkeit; gegen die richtungslose Unbeständigkeit der Menschendinge ist die Unveränderlichkeit dessen gestellt, von dem her allein Richtung und Ordnung in unser Leben kommt. „Deine Jahre währen für und für. Du hast vormals die Erde gegründet, und die Himmel sind deiner Hände Werk. Sie werden vergehen, aber du bleibest. Sie werden alle veralten wie ein Gewand; sie werden verwandelt wie ein Kleid, wenn du sie verwandeln wirst. Du aber bleibest, wie du bist, und deine Jahre nehmen kein Ende“: Was von diesem Bibelworte her an aussagehaften oder gleichnishaften Prägungen vorgegeben ist, wird aus dem sie bestimmenden Geiste in abwandelnd-wiederholender Paraphrase behutsam weitergedichtet. Aber bei aller Bindung an das Alte Wahre wirkt solche Dichtweise doch nir-



gends archaisierend oder gar museal; die Sprache hält sich vielmehr durchweg im Rahmen der allgemein zugänglichen Ausdrucksmöglichkeiten. Versmaß und Strophenbau verbinden großräumige Breite mit straffer Rundung; viertaktige Jamben sind mit dreitaktigen nach dem Schema a-a-c-b-b-c in der Weise verschränkt, daß jeweils der dritte und der sechste Vers mit leise verlangsamtem Tempo in klingenden Reimen ausschwingen.

So ergibt sich denn eine Gestaltung von kraftvoller Ausgewogenheit und unauffälliger Schönheit; und wieder schließt das Ganze mit einer Strophe ab, die aus der stufenweisen Entfaltung des leitenden Gedankens in einem bekräftigenden Ausblick mit sanfter Eindringlichkeit die Summe zieht.

Es bleibt noch übrig, die Eigenart von Kleppers geistlicher Lyrik im Unterschied zu der von Schröder zu verdeutlichen, und zwar durch den vielleicht besonders aufschlußreichen Vergleich zweier Weihnachtslieder. Zunächst von Schröder:

*Wir haben seinen Stern gesehen*

Trittst du wieder vor die Nacht,  
Da wir einsam warten,  
Wächter, die gen Mitternacht  
Deiner Kunde harreten?  
Steigst und stehst am Firmament,  
Stern, der einst die Weisen  
Hieß gedritt von Orient  
In den Abend reisen?

Wandrer, Bote, Weggesell,  
Wieder macht dein Funkeln  
Über uns die Nächte hell,  
Nun die Tage dunkeln.  
Trost, wir wähten schier dein Licht  
Dieser Zeit vergangen;  
Doch du zeigst dein Angesicht  
Und beschämst das Bangen.

Wo die Not am größten war,  
War das Heil gewaltig:  
Wir erfuhren's Jahr um Jahr  
Hunderttausendfaltig.  
Jahr um Jahr und Frist um Frist  
Werden stark die Schwächsten;  
Wo die Nacht am tiefsten ist,  
Ist der Tag am nächsten.

Tag für Tag und Nacht um Nacht,  
All und jeder Stunde  
Botschaft, Hirten kundgemacht,  
Geht von Mund zu Munde.  
Allerstund und überall  
Steigt der Herr vom Throne,  
Wird ein Kind und nimmt im Stall  
Bei den Tieren Wohne.

Ehrt denn ihn im Heiligtum,  
Herrlich über allen,  
Habt auf Erden um und um  
Fried und Wohlgefallen.  
Sei verglichen aller Streit,  
Alle Fehde nichtig:  
Weihnacht! – Macht die Tore weit,  
Macht die Steige richtig!

In sanft-fallender Bewegung fließen diese Verse so dahin, daß sich ein Ton von inniger Wärme und strömender Fülle ergibt; vierfüßige Trochäen sind mit dreifüßigen kreuzweise verschränkt, wobei stumpfe Reime mit klingenden wechseln. Über die zweite Strophe hinweg steigert sich der Tonfall in der

dritten bis zu spannungsreicher Festigkeit und lockert sich dann über die vierte hinweg allmählich wieder bis zur gelösten Gelassenheit der letzten Strophe. Alliterationen unterstützen dabei ebenso die Ausgewogenheit der Tongestalt, wie bedeutungsmäßige Wiederholungen und Entsprechungen am Gleichgewicht des Sinngefüges mitwirken.

Der Abstufung des rhythmischen Gefälles entspricht im sinnbildlichen Ausdruck eine Gliederung, die von der fragenden Erwartung der ersten Strophe über die innewerdende Begrüßung der zweiten zur antithetischen Vergeisserung der dritten und dann über die ausweitende Bekräftigung der vierten hinweg zum milden Anruf der letzten Strophe führt, wo die anbetende Betrachtung einmündet in die handelnde Bereitschaft. Gelegentliche Archaismen überschreiten doch wohl kaum die Grenze dessen, was sich in unmittelbarem Verständnis realisieren läßt. Und die mythisch-legendären Glaubensvorstellungen, in denen sich das Gedicht bewegt, haben allen Anschein von historischer Konvention zugunsten einer inneren Erlebtheit verloren, die sie durchscheinend werden läßt für die in ihnen begegnende und immer wieder hier und heute in den Herzen aufgehende Wahrheit.

Das *Weihnachtslied* von Klepper steht unter dem Bibelwort: „Und weil wir solches wissen, nämlich die Zeit, daß die Stunde da ist, aufzustehen vom Schlaf: (sintemal unser Heil jetzt näher ist, denn da wir gläubig wurden; die Nacht ist vorgerückt, der Tag aber nahe herbeigekommen) so lasset uns ablegen die Werke der Finsternis und anlegen die Waffen des Lichtes.“

Die Nacht ist vorgedrungen,  
der Tag ist nicht mehr fern.  
So sei nun Lob gesungen  
dem hellen Morgenstern!  
Auch wer zur Nacht geweinet,  
der stimme froh mit ein.  
Der Morgenstern bescheinet  
auch deine Angst und Pein.

Dem alle Engel dienen,  
wird nun ein Kind und Knecht.  
Gott selber ist erschienen  
zur Sühne für sein Recht.  
Wer schuldig ist auf Erden,  
verhüll nicht mehr sein Haupt.  
Er soll errettet werden,  
wenn er dem Kinde glaubt.

Die Nacht ist schon im Schwinden,  
macht euch zum Stalle auf!  
Ihr sollt das Heil dort finden,  
das aller Zeiten Lauf

von Anfang an verkündet,  
seit eure Schuld geschah.  
Nun hat sich euch verbündet,  
den Gott selbst ausersah!

Noch manche Nacht wird fallen  
auf Menschenleid und -schuld.  
Doch wandert nun mit allen  
der Stern der Gotteshuld,  
Beglänzt von seinem Lichte,  
hält euch kein Dunkel mehr.  
Von Gottes Angesichte  
kam euch die Rettung her.

Gott will im Dunkel wohnen  
und hat es doch erhellt!  
Als wollte er belohnen,  
so richtet er die Welt!  
Der sich den Erdkreis baute,  
der läßt den Sünder nicht.  
Wer hier dem Sohn vertraute,  
kommt dort aus dem Gericht!

Gegenüber dem von Schröder wirkt solch ein Lied ungleich schlichter, karger, anspruchsloser. In gleichmäßigem Wechsel von weiblich-ausschwingenden und männlich-verkürzten Versen bewegen sich diese dreifußigen Jamben, weder steigend noch fallend, sondern mit stiller Gelassenheit atmend. Die Menschwerdung Gottes ist auf einige bündige Grundvorstellungen gebracht, und zwar so, daß sich dabei lehrgetreue Bestimmtheit mit kindlicher Unmittelbarkeit und bildhafter Einfachheit paart. Immer wieder kommt es zu Wendungen von gesammelter Prägestkraft, so besonders zu Beginn der letzten Strophe: „Gott will im Dunkel wohnen / und hat es doch erhellt!“ Der Anklang an Paul Gerhardt am Schluß der ersten Strophe („auch deine Angst und Pein“) erwächst mit wundersamer Selbstverständlichkeit aus dem Geiste des Ganzen. Die nüchterne Genauigkeit kann oft bis an die Grenze einer kahlen Trockenheit gehen; hierzu stimmt es, wenn etwa der die Verse 3 bis 6 der dritten Strophe füllende Satz mit seiner durch zweifache Unterordnung erreichten Verlängerung vielleicht doch etwas lahm und spröde wirkt.

Zusammengefaßt: Wenn Schröder überlegen ist an abgestufter Ausdrucksfülle, jedoch mit der Gefahr einer virtuososen Leichtigkeit der Gestaltung, so Klepper wiederum an keuscher Dichte, aber mit der Gefahr einer fast nur noch aussagehaften Nacktheit.

Dennoch muß gefragt werden, ob der situationsgerechte Weg des geistlichen Liedes nicht doch eher in die von Klepper als in die von Schröder gewiesene Richtung führt. Aber bevor ich auf diese Frage genauer eingehe und ihren Sinn erläutere, gilt es noch einen weiteren Ansatz zur Erneuerung des deutschen Kirchenliedes zu würdigen: ich meine den von Siegbert Stehmann.

Zunächst sei kurz vergegenwärtigt, was Stehmann in seinem Beitrag zu dem Sammelband *Werke und Tage, Festschrift für Rudolf Alexander Schröder zum 60. Geburtstag am 26. Januar 1938* über den Zusammenhang von „Lied und Bekenntnis“ sagt: Das geistliche Gedicht habe sein Wesen im Bekenntnis zu Gottes Gegenwart im Worte der Offenbarung; „der unmittelbaren Aktualität der Verkündigung“ entspringe „die Aktualität der geistlichen Dichtung“; und weiter: „Der geistliche Dichter ist Diener an der Gemeinde zur Ehre Gottes.“ Mit dieser durch den Dienst an der Verkündigung bestimmten Haltung sei schließlich gegeben, daß „die letzte geforderte Aussage . . . keines anderen Schmuckes (bedarf), als ihn das Wort Gottes selber bietet . . .“. Einsichten also, die denen von Jochen Klepper entsprechen.

Was nun Stehmanns eigene Versuche betrifft, so knüpft deren Betrachtung wohl am besten an zwei von Kleppers Tagebuch-Aufzeichnungen an: „Siegbert Stehmann . . . schreibt noch viele Gedichte. Und doch sind es auch bei ihm nur wenige, die man nicht missen möchte; und gerade die Läuterung zum Einfachen und Wesentlichen fehlt ihnen noch . . .“ Und: „Weit voran steht Siegbert Stehmann, wenn seinen Gedichten auch die Klarheit fehlt.“ Das, worauf Klepper hier mit seinem Urteil zielt, läßt sich vielleicht noch etwas schärfer und genauer fassen: Stehmanns Gedichte leiden darunter, daß sie immer wieder unter dem Zwang von Versmaß, Reim und metaphorischem



Ausdruck im Vorläufigen steckenbleiben, daß sie sozusagen an Stelle des endgültigen Wortes nur das vorletzte, an Stelle der unvertauschbar treffenden sinnbildlichen Wendung eine bloße Ersatzwendung geben. Stehmann ist sowohl begabt als auch beweglich genug, um stets eine Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung zu haben; aber es fehlen ihm die ausgereifte Eigenheit und die überlegene Sicherheit, um jeweils das hervorzubringen, was die Sinn-gestalt des Ganzen wesentlich fordert. Auch eine gewisse weiche Allempfänglichkeit, die nicht streng genug sichtet, mag dabei mit im Spiele sein; wie es denn erschreckend ist, in einem autobiographischen Rückblick etwa Rudolf Alexander Schröder in einem Atemzuge genannt zu sehen mit – Ernst Wiechert: ohne Gefühl für den Unterschied zwischen kerniger Gediegenheit und schwelgerischem Gehabe.

Wie fast alle seine „weltlichen“ Gedichte eine geistliche Pointe haben, so hat Stehmann darüber hinaus zwei Zyklen geschaffen, die im zentralen Sinne geistlich sind: *Die sieben Sendschreiben* und *Das Gleichnis*. *Die sieben Sendschreiben* wandeln Leit motive aus der Offenbarung des Johannes in der Weise ab, daß den Stufen der Entfaltung jeweils Choräle entsprechen, von denen der zweite sich ebenfalls an die Offenbarung des Johannes anschließt, während die übrigen sich auf Worte aus dem Evangelium des Lukas sowie aus dem 2. Korinther-Brief beziehen. Das Ganze ist umrahmt von einem *Präludium* im Anschluß an Off. Joh. 1, 19-20 und einem *Finale*, das sich an Römer 11, 32-36 anschließt. Zielt also dieser Kreis auf eine Vergewisserung durch variierende Paraphrase ab, die den Sinn der Enderwartung als Heilserwartung „wieder-holt“, so deckt demgegenüber *Das Gleichnis* an einfachen Formen und Verhältnissen unseres Lebens in der Welt die geheimen Sinnbezüge auf, durch das sie das uns unbedingt angehende Heilsgeschehen spiegeln und vermitteln.

Als die stärksten aller dieser geistlichen Gedichte darf man wohl den zweiten Choral sowie das Finale aus den *Sieben Sendschreiben* herausheben. Der zweite Choral schließt sich an die Offenbarung des Johannes, Kapitel 20, Vers 7-9 an: „Und wenn tausend Jahre vollendet sind, wird der Satanas loswerden aus seinem Gefängnis / und wird ausgehen, zu verführen die Heiden an den vier Enden der Erde, den Gog und Magog, sie zu versammeln zum Streit, welcher Zahl ist wie der Sand am Meer. / Und sie zogen herauf auf die Breite der Erde und umringten das Heerlager der Heiligen und die geliebte Stadt. Und es fiel Feuer von Gott aus dem Himmel und verzehrte sie.“ Die dichterische Paraphrase läuft demgegenüber auf eine Aktualisierung hinaus:

Es ist nicht Zeit zu klagen.  
Die Stunde ist so spät,  
Daß Bangen und Verzagen  
In ihrem Ernst vergeht.  
Schon lagern auf der Breite  
Der Erde Heer um Heer  
Mit unserm Herrn im Streite  
Vor seiner Wiederkehr.

Sie sind herangeritten  
Von Tag und Mitternacht.  
Die Stadt liegt in der Mitten,  
Davor der Engel wacht.  
Nach ihren Herrlichkeiten  
Hat alle Welt Begehr. –  
Die auf des Feindes Seiten  
Sind wie der Sand am Meer.

Herr, du bist selber drinnen  
 In der geliebten Stadt,  
 Die Engel auf den Zinnen  
 Als gute Wächter hat.  
 So brande, Menschenhassen,  
 An Mauer, Tor und Turm,  
 Und führe deine Massen  
 In ihren letzten Sturm!

Hier findest du ein Ende,  
 Und hier zerbricht dein Lauf.  
 Der Herr tut seine Hände  
 Zur rechten Stunde auf.  
 Uns ist nicht Zeit zu klagen,  
 Doch, Welt, bedenke viel!  
 Dich wird das Feuer schlagen,  
 Du spielst dein letztes Spiel!

Wie die Gegenwartsform an die Stelle eines Ineinanders von Zukunft und Vergangenheit getreten ist, so ist das endzeitliche Geschehen als der hier und heute anbrechende Augenblick der Entscheidung beschworen. Der Choral setzt mit der ersten Strophe kraftvoll ein. Die beiden folgenden Strophen halten diese dichte Fülle nicht mehr gleichmäßig durch, sondern leiden unter einem immer wieder spürbaren Hin und Her zwischen dem eigengesetzlichen Grundgefälle des Liedes und der Anlehnung an einzelne Stellen und Wendungen des vorgegebenen Textes. Der letzten Strophe vollends gelingt nicht der bündige Abschluß, den die Sinngestalt des Ganzen fordert; ja, es stören gerade hier Spuren von dem, was Klepper fehlende Klarheit nennt. Denn wenn es dort heißt: „Der Herr tut seine Hände / Zur rechten Stunde auf“ – dann klärt sich diese gleichnishafte Wendung in ihrer Bedeutung allererst von dem zugrunde liegenden Leitwort her („Und es fiel Feuer von Gott aus dem Himmel und verzehrte sie“), während sie doch trotz diesem Rückbezug aus sich heraus verständlich sein müßte. Bei aller appellierenden Eindringlichkeit also bleibt dieser Choral nun eben doch hinter dem Maß zurück, auf das hin er angelegt ist und das Schröder oder Klepper in ihren besten Liedern erfüllen.

Ähnliches ist vom *Finale* zu sagen, das sich an Römer 11, 32-36 anschließt: „Denn Gott hat alle beschlossen unter den Unglauben, auf daß er sich aller erbarme. / O welch eine Tiefe des Reichtums, beides, der Weisheit und Erkenntnis Gottes! Wie gar unbegreiflich sind seine Gerichte und unerforschlich seine Wege! / Denn wer hat des Herrn Sinn erkannt, oder wer ist sein Ratgeber gewesen? / Oder wer hat ihm etwas zuvor gegeben, daß ihm werde wiedervergolten? / Denn von ihm und durch ihn und zu ihm sind alle Dinge. Ihm sei Ehre in Ewigkeit! Amen.“

O Tiefe, unergründlich,  
 Drin Gottes Weisheit ruht!  
 O Geist, unüberwindlich,  
 Der seine Wunder tut!  
 O Recht, da die Gerichte  
 Aus Gottes Liebe gehn!  
 O Weg aus Gottes Lichte  
 Ins irdische Geschehn!

Wer hat des Herren Worte  
 In seinem Sinn erkannt?  
 Wir stehen an der Pforte  
 Und tasten mit der Hand.  
 Und sind wir ohne Glauben  
 Und müssen in das Grab,  
 Er erntet uns wie Trauben  
 Von seinem Weinstock ab.

Die Welt kann ihm nichts geben,  
 Als zahle sie ihm Lohn.  
 In ihm ist alles Leben,  
 Er *hat* die Fülle schon,  
 Er hat das Werk beschlossen  
 Bis an den siebten Tag,  
 Den Geist hinausgegossen,  
 Der alles wandeln mag.

In ihm sind alle Dinge  
 In ihrem Grund und Ziel.  
 Was auch die Welt vollbringe,  
 Ist *Gottes* großes Spiel.  
 Wer wäre wert der Ehre,  
 O Welt, in *Seiner* Zeit?  
 Dir aber, Herr der Heere,  
 Sei Ehr in Ewigkeit!

Der jambische Tonfall wirkt hier noch voller und gewichtiger als schon im zweiten Choral, was mit der gesteigerten Feierlichkeit des abschließenden Lobgesangs zusammenhängt. Die erste Strophe ist auch hier wieder die stärkste mit der eindringlichen Kette ihres viermal anhebenden O und der in-sich-geschlossenen Variation der durch Vers 33 des biblischen Textes vorgegebenen Leitmotiv. Aber schon zu Beginn der zweiten Strophe läuft dann die Wendung: „Wer hat des Herren Worte / In seinem Sinn erkannt?“ auf eine verdunkelnde Umschreibung dessen hinaus, was im Text der Bibel ebenso klar wie knapp gesagt ist: „Denn wer hat des Herren Sinn erkannt?“ Ähnlich überwiegt auch weiterhin das Herangetragene die innere Schlüssigkeit der liedhaften Entfaltung: bis zu dem „Herrn der Heere“ als einer Formel hin, die in diesem Zusammenhang wohl kaum mit sachlicher Notwendigkeit erscheint, sondern sich doch wohl eher durch die Reimverschränkung ergeben hat. Abermals also halten sich Gelungenes und Brüchiges, Überzeugendes und Störendes die Waage, dergestalt daß wir solch ein Lied nur mit Einschränkung in den gültigen Bestand der geistlichen Lyrik aufnehmen können.

Ich fasse zusammen und ziehe die Summe:

Die gegenwärtige Situation des geistlichen Liedes ist dadurch bestimmt, daß es in unserem Jahrhundert zu einer neuen Begegnung von Dichtkunst und Kirchenlied gekommen ist, die zu einer Reihe von Ansätzen geführt hat, in denen dichterische Gestaltungskraft mit geistlicher Vollmacht verbunden ist. Aber sowenig etwa der Kirchenkampf als solcher über die Beiträge von Schröder, Klepper und Stehmann hinaus gültige Lieder hervorgebracht hat, sowenig ist das Erneuerungswerk der drei Genannten bisher wiederaufgenommen oder gar weitergeführt worden. Kurt Ihlenfeld hat diese Sachlage in seinem Büchlein *Freundschaft mit Jochen Klepper* (Witten und Berlin 1958) treffend gekennzeichnet; wenn er aber fortfährt mit dem Satze: „Weder Albrecht Goes noch Manfred Hausmann noch Ina Seidel haben sich des von neuem brachliegenden Ackers angenommen“ – dann mutet das nun doch etwas mißverständlich an nicht nur in Bezug auf die geistliche und dichterische Tragkraft dieses Dreigespanns, sondern auch und vor allem in bezug auf die Voraussetzungen für die Entstehung von Kirchenliedern überhaupt. Denn solch eines Ackers kann man sich sowenig annehmen, daß es hier vielmehr von uns aus nur eines gibt: die wartende Bereitschaft, die nichts forciert und nichts vorwegnimmt, sondern sich offenhält für das, was kommen will. Ist uns die Chance zu neuer Verwirk-



lichung geschenkt, so kann sie nun aber wahrgenommen werden nur durch Verwandlung. Wie etwa darf man diese Verwandlung im Hinblick auf die Sinngestalt des geistlichen Liedes umschreiben?

Nun, ich meine, von Klepper her sei der Weg jedenfalls insoweit gewiesen, als es auf eine bis zur Kargheit gehende Verhaltenheit und eine bis zur Nacktheit gehende Ehrlichkeit ankommt – entgegen aller bloßen Restauration, die dazu führt, daß sich der von der Verkündigung angesprochene Mensch in zwei getrennten Stockwerken aufhält: dem der verkündigten Heilsbotschaft und dem des alltäglich praktizierten Lebensverständnisses. War im Zeitalter des Liberalismus die Gefahr die, daß die verstehende Aneignung zur verfälschenden Auflösung wurde, so heute die: daß ein gewaltsam Wiederhergestelltes sich völlig löst von unserem situationsbedingten Vorverständnis als dem doch unerläßlichen Anknüpfungspunkt für die gläubige Einsicht. Die Auffassung, daß es bei uns durch die Bewährung des Glaubens im Abwehrkampf gegen den Gleichschaltungsversuch des Hitler-Regimes zu einer Erneuerung der Kirche und des geistlichen Lebens gekommen sei: diese offizielle Auffassung scheint mir falsch und gefährlich, so gewiß bei einer Reihe von Einzelnen der Druck des damals Erfahrenen eine echte Umkehr bewirkt hat. Im Grunde jedoch hat die allerdings wohl kaum zu vermeidende Zuspitzung des Abwehrkampfes auf die Unversehrtheit des Bekenntnisses und die Reinheit der Lehre die wahre Lage eher verdeckt als geklärt und den schleichenden Zerfall der Glaubensvoraussetzungen nur scheinbar, weil lediglich durch einen Kurzschluß oder Gewaltstreich, überwunden. Dächten wir uns die äußeren Bedingungen einmal radikal verändert, so würde sich das meiste von dem, was sich heute als erneuerte Christlichkeit oder gar Kirchlichkeit gibt, vielmehr als Konformismus und Mitläufertum erweisen. Denn das allgemeine Lebensgefühl, wie es durch die nivellierende Wechselwirkung von Technik und Massendasein und durch die damit zusammenhängende Fortführung der neuzeitlichen Säkularisation bis zur völligen Profanierung bedingt ist: dieses Lebensgefühl neigt im Grunde zu einer lauen Indifferenz, die von metaphysischen oder gar religiösen Ansprüchen überhaupt nicht mehr berührt, geschweige denn betroffen wird. Und was den sprachlichen Ausdruck angeht, so bleibt die neue Strenge und Empfindlichkeit eines Formbewußtseins, das längst verlorengegangene Möglichkeiten einer unter der Zucht objektiver Ansprüche stehenden Dichtkunst wiedergewonnen hat, doch immer gespannt gegen den schwankenden Untergrund einer uns alle unmerklich mitbestimmenden Verwaltungssprache, einer Sprache also, die unser gesamtes Seinsverhältnis zu einer Art von organisierbarem Verbrauchertum zu verfälschen droht.

Wie also vom Glauben her für das geistliche Lied eine unbestechliche Wahrschaffigkeit gefordert ist, die es nicht zu einer Kluft zwischen dem Inhalt der Verkündigung und dem alltäglich praktizierten Lebensverständnis kommen läßt, so von der sprachlichen Gestaltung her eine kraftvolle Einfachheit, die keines Sprunges bedarf von der verwahrlosten Ausdrucksweise der Allgemeinheit zur zuchtvollen Erlesenheit des sich von Fall zu Fall darüber erhebenden und dabei von der Überlieferung gestützten Dichters. Die Aufgabe ist um so

schwieriger, als die Entwicklung der „weltlichen“ Lyrik inzwischen zu einer gegenstandslosen Kombinationskunst geführt hat, die auf so etwas wie Allgemeinverständlichkeit prinzipiell verzichten muß. Ob und wie sich das geistliche Lied unter solchen Bedingungen neu entfalten kann: das bleibt eine offene Frage. Und so mündet denn unsere Besinnung wie von selber in den denkwürdigen Ausspruch von Jochen Klepper aus dem Jahre 1939: „... ich fürchte, daß in allen Gruppen der armen, zerrissenen Kirche heute das ‚neue Lied‘ ... auf eine gar sehr menschliche Weise arg forciert wird. Ich kann warten und muß warten, weil Gott mir zu alledem noch schweigt. Ich höre nur Menschen ... Das Lied hat andere Voraussetzungen, als die ahnen, die es von der Zeit gefordert sehen: sehr harte Voraussetzungen. Leicht läßt Gott uns nicht singen.“

## WERNER HELWIG / TAGEBUCH DER TEMPELTRÄUME

Schon als Junge lockte mich die Idee, das Geheimnis, das alte Tempelstätten unwittert, durch das Mittel des Traumes zu erkunden. Ohnehin zu visionären, gleichsam geladenen Träumen geneigt, war ich überzeugt, daß sich zu dem an solchen Orten wirkenden „Spuk“ durch ein eigenes darauf gerichtetes Schlafen, um nicht zu sagen „Beschlafen“, eine Beziehung herstellen lasse, die in Bildern offenbare, was der Spaten des Archäologen nicht mehr zu ergraben vermag. Erwachsen, und durch eine kontinuierlich fortgebildete Passion mit den Kultplätzen der Griechen sehr vertraut geworden, ließ ich keine Gelegenheit verstreichen, um den kindlichen Einfall auf seine Möglichkeiten hin zu erproben. Das Ergebnis war, wie nicht anders zu erwarten, enttäuschend. Ich träumte in den Tempeln nicht viel anders als in jedem braven Gasthausbette oder in den heimischen vier Wänden, wenn überhaupt das Moment des Träumens gegeben war. Indessen heute, in der Rückschau auf jene merkwürdigen Traumtagebücher, will mich bedünken, daß sich in einigen Fällen doch eine mittelbare Beziehung, oder besser, Bezogenheit auf den besonderen Charakter des sozusagen mythoschweren Schlafortes feststellen lasse. Die Proben, die ich auf den folgenden Seiten den Daten nach wahllos zusammentrage, sind denn auch die gewichtigsten Stücke, die aus ganzen Serien von Belanglosigkeiten herausragen. Sie sind nicht literarisch aufpoliert, sondern befeißigen sich lediglich einer möglichst genauen Wiedergabe des Traum Inhaltes. Ich darf sie als absolut wahrhaftig bezeichnen. Sie sind an keiner Stelle um der Abrundung willen ergänzt. Insofern verraten sie natürlich ebensoviel von mir wie von den Orten, die sie ermöglichten.

Ich bin Laufjunge in einem Gemüseladen und habe Körbe voll verwelkten oder vermoderten Grünzeugs in einem Schuppen auszuleeren. Die eine innere Wandecke ist mit dünnem Gitterdraht vermascht. Ich trete herzu. Große, schwere, zerzauste Raben sitzen gefangen dahinter und bemühen sich, mit ihren großen scharfen Krallen und eisernen Schnäbeln das Drahtgeflecht aufzuzausen. Der eine hat schon seine Kralle außerhalb des Gitters. Ich trete, neugierig, zu nahe heran. Der Rabe krallt sich in meinen Arm. Als ich zurücktrete, ziehe ich den ganzen Vogel mit heraus. Im Augenblick, wo er frei ist, verwandelt er sich in meinen Armen in ein hübsches, dunkelhäutiges Zigeunerkind. Ich begreife, daß dies ein unablehnbares Geschenk ist, und während ich den kleinen runden Popo betrachte, um das Geschlecht festzustellen (es war ein Mädchen), denke ich etwa: na ja, man könnte es allenfalls adoptieren.

*Gnosis*

Im Amphitheater zu Delos,  
den 30. September 1936, 11 Uhr mittags

Ich bin damit beschäftigt, ein Bild zu malen. Das Bild bringt folgendes zur Darstellung: Das Netz einer Spinne, aber es ist kein eigentliches Netz, sondern es erweist sich beim näheren Hinsehen als ein spinnwebartig zerborstener Spiegel. Vor dem Spiegel befindet sich ein Sockel aus schwarzem Marmor. Im Spiegel spiegelt sich, was darauf liegt: eine Nuß, die, wie mir bewußt ist, zugleich einen männlichen und einen weiblichen Kern in ihrer runzligen Schale birgt. Ferner ist da ein Ehering und eine Herbstzeitlose, die wie eine Wasserrose auf der Spiegelfläche schwimmt. Das Bild trägt die mit großen lateinischen Buchstaben gesetzte Unterschrift: RELATIVITÄT.

*Kajütentraum vor Aegina*

3. Juni 1937

Auf einsamer, steiniger Halde herumgehend, fand ich einen Brief mit einer alten, englischen Briefmarke, von dem sehr viele Regengüsse die Adresse abgewaschen haben mochten. Aha, dachte ich, der mag Lord Byron gegolten haben. Zugleich fiel mir aber ein, daß das Alter der Briefmarke nicht mit der Zeit Byrons übereinstimmen konnte. Allein daraus bezog ich ein gewisses Recht, den Brief zu öffnen. Es war handgeschöpftes, gelblich getöntes Papier, was zum Vorschein kam. Und da ich infolge einer ständig wachen Erwartung irgendwelcher Botschaften, Hinweise aus geheimnisvoller Zufälligkeit, ständig auf Geschriebenes aus bin, wo und wie auch immer es in meine Hände gerät, wunderte es mich nicht mehr, den Briefbogen mit solchen Zeichen bedeckt zu sehen, wie ich sie mir als Knabe aus abgemalten Hieroglyphen zum Geheimalphabet zusammenstellte. Ich machte mich nun sofort daran, den Text nach dem mir noch geläufigen Schema zu entziffern. Es kostete mich soviel Mühe, in den Sinn des Geschriebenen einzudringen, daß ich kaum bemerkte, wie neben meinem Lesen her ein sonderbares, bodenerschütterndes Rollen und Grollen immer mehr zunahm. Und als ich, ärgerlich, in meinem Eifer



gestört zu sein, über den Rand des Blattes nach vorn blickte, entdeckte ich: unweit von mir schlug sich die Erde langsam wulstig auseinander und schwankend, wie ein schweres Schiff, tauchte ein Tempelgiebel schräge auf, kam, in gleicher Geschwindigkeit, als ich in der Enträtselung des Textes fortfuhr, stokkend höher und zeigte sich endlich, halb emporgerichtet, als ein dorischer Tempel von überaus zarter und schöner Bildung, gefügt aus porösem, weißlichem Stein, und mit Säulen, die unterm Kapitell blau, gelb und rot geringelt und in der Kannelierung purpurn ausgemalt waren. Das ganze Bauwerk stand übereck nach dem Ort ausgerichtet, wo ich über meinem Papier verharnte. Und ich fühlte bebend, daß die Erscheinung wie an Spinnwebfäden am weiteren Gelingen meines Entzifferungsversuches hing, den ich somit nicht aus dem Sinn verlieren durfte. In dieser Furcht aber verminderte sich auch schon meine Lesefähigkeit, und die vorwärtshelfenden Schauer des Wiedererkennens ließen nach. Ehe ich es zu hindern vermochte, oder vielmehr, als der Wille, zu verhindern, allzu deutlich in mir geworden war, begann der kaum halb emporgetauchte Peripteros wieder zurückzusinken, bis sich schließlich die Erdwogen rollend und leise polternd wieder über ihm schlossen.

### *Der Wächter des Minos*

Zwischen den Trümmern von Epidauros,  
11. März 1937, nachts

Enge Kammer mit hohen Wänden. Aussicht durch die geschlossene und verriegelte Glastür auf einen mondhellen Park. Ich hocke steif, unbequem vor einem Tischchen im Licht einer Stehlampe und lese. Das heißt: meine Finger blättern in den Seiten des Buches, und meine Augen entziffern Worte, während ich sozusagen mit dem Nacken angestrengt nach rückwärts lausche. Dort befindet sich nämlich eine zweite Tür. Sie ist nicht geschlossen, obwohl mir das sehr wünschbar schiene. Sie ist nur angelehnt, und ich bin genötigt zu vermuten, oder gar zu fürchten, es begänne ein unabsehbares Dunkel hinter ihr. Ein Dunkel, das sich durch ein ständiges, machtvoll-sandiges Mahlen bekundet. Es entspricht irgendwelchen Übereinkünften, daß ich meine Stellung am Tisch nicht verändern, den Saum des Lampenlichtes nicht verlassen darf, um etwa einfach aufzustehen und die bedrohliche Tür zu schließen.

Allein durch völlige Reglosigkeit – so bin ich innerlich berichtet – vermag ich alles in Schweben zu halten. Das hinderte indessen nicht, daß alle meine Sinne in wogenhaften Abständen von Beängstigungen verwirbelt wurden. Einmal, als es mir ganz besonders schlimm mitspielt, vernehme ich einen gleichmäßigen Schritt im Garten. Ich hebe vorsichtig den Kopf und starre hinaus. Auf dem Kiesweg zeigt sich eine Rittergestalt. Ihre Rüstung gemahnt an die Form einer Riesenlanguste. Über der Schulter trägt sie eine Geißel, deren verknotete Schnüre beim Gehen pendeln. Im Augenblick nun, wo der Ritter in voller Größe vor dem Türfenster auftaucht, erfüllt mich Beruhigung. „Aha“, durchblitzt es mich, „die Wache zieht auf“. Zugleich sinkt das Geräusch des sandigen Mahlens hinter mir in ungefährliche Fernen ab.

Ich, mit völlig starrem Gesicht, einer schief hochgezogenen Braue, einer Haut, die zerknittert und dunkel mein Antlitz überzieht, bewege mich auf einen Zechertisch zu in einer Schänke. Dort sitzen, zu Klumpen geballt, meine alten Genossen, Pfeifen zwischen den Lippen, rauchend, trinkend und dröhnende Rede pflegend. Ich trete vor ihren Tisch, stütze eine Faust auf seine abgewetzte Platte (wie um Anker zu werfen, mitten unter ihnen). Sie wenden mir ihre faltenumstellten Münder zu, ihre Augen blicken gekniff, prüferisch, zwischen Wolken von Tabaksqualm.

Ich verziehe mein Gesicht zu einem verbindlichen Grinsen, fühle, wie die Haut knisternd Falten wirft. Höre, wie einer sagt: „Kenne ich nicht.“ Der andere: „Ein Fremder“. Der dritte: „Er grinst wie jemand, der mir vor langer Zeit einmal begegnete.“

Seine Behauptung kitzelt mich sonderbar im Kehlkopf, und unversehens schlägt sie aus mir heraus, die rauchige alte Lache der alten Tage der Freude und des Überflusses. „Ha“, schreit Morten und hebt die Pfeife an ihrem fettigbraunen Kloben, „das ist doch das bekannte Helwigsche Lachen! Niemand anderes als er!“

Und beseligt setze ich mich mit meinem schmerzhaften Gesicht mitten unter die Männer, die ihre Stühle auseinanderrücken. „Aber sonderbar schaut du aus“, sagt Wenzel und hält mir einen Taschenspiegel hin, den er zuvor angehaucht und dann mit dem Rockärmel blank geputzt hat. Ich suche meine Augen in der kleinen runden Fläche und begegne einer bärtigen, zerknitterten, mykenischen Goldmaske.

*Das Knabenopfer des Achilleus*

Im Poseidontempel zu Paestum,  
den 5. September 1939, nachts

Wir fuhren mit dem Lastauto auf dem Meeresgrund umher, um Porzellanschnecken zu jagen. Sie sind – so will althergebrachte Jagderfahrung uns bedeuten – rasch wie Fische, schwirren im Bogen von dannen, um sich an irgendeiner unerreichbaren Austernbank auf Nimmerwiedersehen festzusaugen. Der Unternehmer der Schneckenjagd, der Lastwagenführer Scholz, erklärt dazu: Man müsse nur schauen, wo sie aus dem Sande aufsprängen und dann unbeirrt mit den Augen ihrer Fluglinie folgen, so könne man wenigstens in dieser Richtung suchen gehen. Auch müsse man sich eilen, denn wenn sie sich erst mal festgesogen hätten an so einer Austernbank, das hätte seine liebe Not, sie da mit dem Stemmeisen loszumachen. Aber nur die größeren seien wertvoll. Den kleineren brauche man gar nicht erst die Aufmerksamkeit zu schenken. Da sei nichts dran. – Gesagt, getan. Wir machten uns auf die Schneckenpirsch. Da, grad vor mir, schwang sich eine riesige Porzellanschnecke, braun mit rosa Tupfen, aus dem Tang und schwirrte drehend, wobei ihre Rillung sich als ein für das Drehen erforderliches Nutzwerk erwies, durch die Wasserwüstenei. Ich folgte angestrengt mit den Augen ihrem Bogenflug, dann sah ich, wie sie

sich am grühdämmernden Horizont auf einer als Schattenriß erscheinenden Felsbarriere niederließ.

„Dort ist sie niedergegangen“, schrie ich dem Scholz zu. Wir nahmen die von mir gewiesene Richtung. Der Scholz saß jägerhaft verkrümmt am Steuer und überfuhr mit Hohngelächter ein Segelschiffwrack, das halb aus dem Sand des Grundes ragte. Die Felsbank war aber, als wir sie erreicht hatten, zu einer klobigen, kleinen Gartenbank geworden, allerdings ohne Rückenlehne. Die riesige Schnecke hatte sich auf der Sitzfläche festgesogen. Indessen, da die Pfähle der Bank tief in den Boden gerammt waren, nahm Scholz das Stemm-eisen hervor und hebelte sie mit angestrengtem Schwunge los. Als die Schnecke spürte, daß sie dieser Kraft nicht würde widerstehen können, erhob sie sich und war jetzt so etwas wie ein teigig ausgelaufener, langer junger Mann, der uns mit teigig tropfenden Gliedern und einem gutmütig länglichen, melancholischen Gesicht gegenüberstand. Das Schneckenhaus war zu einem flachen kleinen Schild geworden, den er nach Art eines geschlagenen Ritters auf dem Rücken trug. Wir nahmen ihn zwischen uns und führten ihn mit dem Last-auto zum Ausgangspunkt unserer Jagd zurück, wo auch die anderen Gefähr-ten mit ähnlichen Gefangenen eintrafen. Aber sie waren durchwegs kleiner als der unsre.

In meinem Geiste geschah nun ein erschrecktes Erkennen des Jagdwildes: unser gefangener junger Mann glich nämlich einem guten Freunde von mir, einem tölpelhaften „Hans im Glück“, dessen Begabung, durch Ungeschick-lichkeit im Leben Treffer zu erzielen, diesmal mit der negativen Bedeutung herausgekommen war.

Herr Scholz sagte nun zu seinen Mitarbeitern: „Eure Beute, die könnt ihr zum Teufel schicken, die taugt nichts. Schaut euch an, was wir erwischt haben, und nur dem Scharfblick unseres Gastes (dabei wies er auf mich) ist das zu danken. Max (er sprach einen der Mitarbeiter an), geh du mit der Schnecke in die Kammer und erledige sie. Wir werden inzwischen den Wagen kehren.“ Und zu meiner unaussprechlichen Beängstigung wurde mein guter, braver, melancholischer Freund, hier die Porzellanschnecke, in eine kleine, ganz kahle Betonkammer geführt, die da auf dem Meeresboden für solche Fälle einge-richtet war, und der Max betitelte, überaus herkulische Muscheltöter zog hinter ihm und sich die Türe zu. Damit endete der Traum.

### *Der Hierophant*

Im Gorgoneion, auf Korfu,  
den 23. Juli 1938, mittags

Auf der Bastion einer grauen, halbzertrümmerten Burg in rheinischer Land-schaft schritt ich auf und ab neben meinem Freunde Wenzel. Er, der gemessen und klugen Wesens war, hielt eine Schar junger Leute in Bann, unter denen ich mir eine Art Heimatrecht erstritten hatte.

Aus dem Gespräch, das wir führten, konnte ich einige Bruchstücke ins Er-wachen mit hinüberretten. Ich sagte ungefähr: Schau, bei den sogenannten geistigen Menschen finde ich mit meiner etwas ungebärdigen Person wenig Anklang. Aber auch ihr Epikuräer anerkennt mich im Grunde nicht und



weist mich zurück. Ich finde weder dort noch hier ein Unterkommen und bleibe mehr oder weniger mir selbst überlassen. – Wenzel zögerte im Schritt und wandte mir ein überraschend freundliches Gesicht zu. Er antwortete im Tone herzlichen Vorwurfes: „Mein Lieber, du bist für immer in unseren Orden aufgenommen. Wir sind uns darüber klar, was in dir steckt und was du uns bedeutest.“ Und als ich ein zweifelndes Lächeln aufsteckte, fuhr er fort: „Sei dessen gewiß. Komm nun, die andern warten.“ Mit diesen Worten leitete er mich auf das Burgtor zu. Wir traten ein. Innen nun war die Ruine, ohne daß mich dies überraschte, zu einem sich unabsehbar erstreckenden Kirchenschiff ausgeweitet. Die weißgekalkten Wände boten sich ohne Bilder oder sonstigen Schmuck. Im Hintergrund erschien in mäßig hellem Licht der Altar, ein länglicher, kantiger Steinblock. Die Bankreihen, die vor uns begannen, zogen sich stufenähnlich zu ihm hin, von einzelnen Andächtigen besetzt. Die hallende Leere war diejenige katholischer Dome in den Stunden zwischen den Messen. Trotzdem waren die beiden ersten Bänke, auf die wir zuschritten, ihrer ganzen Länge nach dicht an dicht belegt von unsern gemeinsamen Freunden. Auch solche waren darunter, die nicht mehr lebten, andererseits wieder solche, die längst in Vergessenheit geraten waren. Es gab hier jedoch eine Unterscheidung in der Pose. Während man linker Hand kniete, der eine etwa mit betend zusammengefügtten Händen, der andere mit in den Händen verborgenem Gesicht, gab man sich rechter Hand so bequem wie möglich. Als ersten erkannte ich dort Morten. Er, unser bester Lautenschläger und Sänger, hatte sich wie im Klubsessel über die Bank ergossen, mit übergeschlagenen Beinen und altarwärts gekehrtem Gesicht. Des weiteren nahm ich Lohmann wahr, einen passionierten Raucher, der sein Profil nicht mehr ohne Pfeife erträgt. Er scheute sich nicht, an dieser heiligen Stätte seinen Kloben in aller Besinnlichkeit zu pflegen und mit flappenden Lippen duftende Wölkchen auszustoßen. Über beide Bankreihen nun, anscheinend als Verbindungskabel angebracht, zog sich ein dickes Purpurseil hin, wie man es zuweilen in Theateraufgängen an Stelle des Geländers findet. Die dicke Quaste, mit der das Seil endigte, lag hingeworfen wie das Ende eines Schiffstaues vor unsern Füßen. – Wenzel hob es auf, reichte es mir in die Hand und sprach dazu: „Damit du dich mit uns allen zugleich verbunden fühlst.“ – Ich ergriff es freudig, und da ich es dick und fest geflochten zwischen meinen Fingern fühlte, überkam mich ein rauschhaftes Erkennen, daß wir alle, wie wir da waren (und wir waren da als Zyniker, Epikuräer, Raufbolde, Weinselige und Lautenschläger), irgendwie immer in der Kirche gekniet hatten, daß wir also eigentlich immer knieend gezotet hatten, daß unsere Rauheit ein vorgeblicher Panzer gewesen war, unter dem wir die Blüte einer sehr reinen, jugendlich ekstatischen Lebenserwartung gehegt hatten. Und ein Gefühl von Gewißheit überkam mich, unähnlich jedem zuvor erlittenen Gefühl: nämlich daß ich einen vorbestimmten Weg unter den Füßen hätte und einem Ort unbeirrbar zueilte, einem Ort, an dem letztlich alles sich ins Schöne fassen würde.

# BLICK IN DIE ZEIT

---

OTTO WALTER HASELOFF

ERB- UND RASSENLEHREN IM LICHT DER WISSENSSOZIOLOGIE

Jene Lehren, die das Schicksal des Einzelmenschen wie dasjenige von Staaten, Völkern und Kulturen aus geheimnisvollen Kräften des Blutes erklären, genießen seit Jahrtausenden beharrliche Zustimmung. Den alten Kulturen galt das als unveränderlich vorgestellte und nur durch leichtsinnige Mischung zu verderbende Blut als der Träger einer magischen Qualität. Dieser Blutmythos hat nie eine wissenschaftlich verlässliche Bestätigung gefunden. Die von der Genetik erforschten biologischen Träger der Vererbung – die Chromosomen, die Gene und neuerlich auch bestimmte, außerhalb des Zellkerns wirkende Bestandteile der Zelle – haben durchaus keine Beziehung zu den ertümlichen Überzeugungen von jenen magischen Kräften des Blutes.

Während die Forschung immer tiefere Einblicke in die prägnant feststellbaren und zugleich durchaus begrenzten Wirkungen der Chromosomengefüge und neuerlich der fermentativen Wechselwirkungssysteme zwischen Zellplasma und Kern gewinnt, erhält sich das traditionell geheiligte Vorurteil vom omnipotenten Bluterbe unberührt durch jeden wissenschaftlichen Fortschritt. Aber auch vielfältige sozialhistorische Wandlungen haben diese Zwecküberzeugung kaum zu erschüttern vermocht. Denn nach wie vor erweisen sich Erb- und Rassenlehren als eine durchschlagende und erfolgssichere Kampf- und Rechtfertigungsideologie. Diese Tatsache erweist eindeutig, daß es in Erb- und Rassenlehren nur selten um Wirklichkeitserkenntnis geht, daß sie sich jedoch fast immer hervorragend für die Begründung, Rechtfertigung und Durchsetzung sehr konkreter Realinteressen eignen. Die sozialen Wirkungschancen solcher Absichten aber hängen durchaus davon ab, daß den Erb- und Rassenlehren eine einfache, besonders dem einfältigen Verstande einleuchtende Form gegeben wird.

Bekanntlich neigt die Mehrzahl der Menschen zunächst einmal dazu, komplizierteren Sachverhalten gegenüber einen und nur einen einleuchtend einfachen Gedanken zu adoptieren. Die Simplizität aller als selbstverständlich erlebten Urteile sogenannten „gesunden Menschenverstandes“ aber ist der subjektiven Überzeugungsstärke direkt proportional, mit der dem Vorurteil gemäß geglaubt und gehandelt wird.

Zwar ist der Glaube an die Erbllichkeit des Charakters und an die Kraft der Rassen auf der ganzen Welt vertreten. Zu Hause aber ist er vor allem dort, wo das Bedürfnis gefühlt wird, den eigenen Wert gegenüber einem unbezweifelbaren, gewissermaßen „natürlichen“ Unwert des Fremden immer erneut zu bestätigen. Besonders in unserem Land hat es sich sehr deutlich gezeigt, wohin es führen muß, wenn Rassen- und Erblehren zum organisierten Glaubensinhalt werden.

Weitverbreitete unreflektierte Überzeugungen heutiger Menschen sind meist Restbestände historisch sehr alt, ursprünglich aber durchaus rationaler Versuche der Wirklichkeitsklärung. Dies gilt beispielsweise für die Astrologie, für viele Ansichten bezüglich der

Ursache und Heilung von Krankheiten, für die Überzeugungen hinsichtlich der Natur von Männern und Frauen sowie für die meisten Meinungen über Pflege und Aufzucht der Kinder. Auch die Erb- und Rassenlehren sind ein Beispiel dafür, wie sich ein jahrtausendealter Erklärungsversuch praktisch unverändert zu erhalten vermag, wenn er der Legalisierung und Durchsetzung realer Interessen zu dienen vermag. Je besser eine solche alte Überzeugung aktuellen Interessen entspricht, um so unwichtiger wird der Wahrheitsgehalt der Lehre. Eine empirisch-rationale Untersuchung derartiger Zusammenhänge ist Aufgabe der Wissenssoziologie. Diese vor allem von Karl Mannheim begründete Disziplin untersucht die Sozialprozesse, die den Erkenntnisprozeß lenken und vielfach auch inhaltlich bestimmen.

Die Untersuchung von Überzeugungen und Mentalitäten, die Analyse aprioristischer und dogmatischer Gedankensysteme, aber auch das auf den Menschen, den Staat und das geschichtliche Geschehen bezogene Wissen zeigen insgesamt, daß am Zustandekommen von empirisch nicht eindeutig entscheidbaren Urteilen ein – wie Geiger sagt – „paratheoretisches Engagement“ beteiligt ist. Dieses vitale und soziale Engagement des Erkennenden und Urteilenden konstituiert sich aus seinem gesellschaftlichen Standort und aus den Bedingungen seiner Interessenlage. Der Sichthorizont des jeweiligen Standortes determiniert, wie ein Mensch eine Sache sieht, in welcher Weise sie ihm problematisch wird und wie er sie sich schließlich erklärt. Diese Aspektstruktur des Erkennens bestimmt zugleich die jeweils verwendeten Begriffe, die bevorzugten Deutungskategorien und die Denkmodelle, die sich aufdrängen, wenn ein einzelner oder eine Gruppe vital bedeutsame Probleme gedanklich zu bewältigen sucht.

Eine ideologiekritische wissenssoziologische Analyse herkömmlicher und verbreiteter Erb- und Rassenlehren richtet sich nicht auf die moderne experimentelle Genetik. Ohne Zweifel ist gerade der exakte Genetiker dazu befähigt, die Mythologie des Blutes durch ein nachprüfbares, affektneutrales und sozial nicht engagiertes Wissen zu ersetzen. Gleichfalls notwendig aber ist es, die innere Abhängigkeit der Erb- und Rassenlehren von typischen geschichtlichen Konstellationen, vom Sichthorizont bestimmter gesellschaftlicher Standorte sowie von politischen und nicht zuletzt wirtschaftlichen Interessenlagen aufzudecken.

Eine wissenssoziologische Betrachtung der Erb- und Rassenlehren ist vor allem durch drei Tatsachen gefordert:

1. gelangen alle Rassenlehren in ihren typisierenden Menschenbildern und in ihrer Wesensdeutung der einzelnen Rassen stets zu außerwissenschaftlichen, aversions- und sympathiebestimmten Werturteilen.

Ein Beispiel hierfür ist der starke Wertgegensatz, der das konstruierte Bild der sogenannten nordischen Rassen gegenüber dem Bild der „ostischen“ oder gar der „orientalischen“ Rasse bestimmt. Diese affektive Wertpolarität tritt bereits bei Gobineau hervor und nicht etwa erst bei dem politisierenden „Rassenforscher“ Günther, oder bei E. R. Jaensch, dem Erfinder des jüdischen „Gegentypus“. Auch ein vorsichtigerer Rassentheoretiker wie etwa Clauss läßt in seinem Buch *Rasse und Seele* markante Vorlieben und Abneigungen weit stärker erkennen, als dies in wissenschaftlichen Darstellungen geboten ist. Selbst bei bemühter Objektivität verleitet das Vererbungs- und Rassenproblem zu vorwissenschaftlichen und irrationalen Denkeinstellungen.

2. entspricht die Hochschätzung oder Abwertung einer Rasse unvermeidlich genau den



in einer Gesellschaft jeweils herrschenden Vorurteilen. Zugleich liegt die Einschätzung einer bestimmten Rasse auf der Linie der politischen Strategie der jeweils dominierenden Gruppe.

3. erweist die schon erwähnte Tatsache des gleichbleibenden Aussagekerns der Erb- und Rassenlehren, daß sie abgeschildert sind gegen die allgemeine geistige und besonders gegen die wissenschaftliche Entwicklung.

Das unvermeidliche Werturteil, der stets sich einstellende politische oder wirtschaftliche Nutzen sowie der aprioristische Geltungsanspruch bedingen eine Schwenkung des Interesses von der Lehre weg auf ihre Urheber und Anhänger. Demgemäß ist wissenschaftssoziologisch zu fragen: Welche Menschen und welche Gruppen gelangen in ihrem Denken zur anschaulich-naïven Übertragung botanischer und zoologischer Züchtungsprinzipien auf den Menschen? Damit ist zugleich gefragt, welche sozial-historischen Standorte und welche Interessenlagen eine dergestalt radikal vereinfachende und tendenziöse Deutung von Mensch, Gesellschaft und Geschichte begünstigen oder gar fordern.

Das Grundscheema zweckbezogener oder interessengebundener Wirksamkeit von Erb- und Rassenlehren stand bereits den Angehörigen der alten Hochkulturen als Rechtfertigung eigener Status- und Herrschaftsansprüche zur Verfügung. Gleich alt ist die Überzeugung, daß Pharaonen, Könige und adlige Krieger und Grundherren die Träger eines besonderen, von dem des gemeinen Mannes streng unterschiedenen Blutes sind. Die Macht und Reichtum gewährende Sonderstellung gewinnt damit die Geltung einer natürlichen Selbstverständlichkeit selbst für den Benachteiligten. Die privilegierte Position ist dann nicht mehr den Risiken der Machtkonkurrenz und der Bewährung ausgesetzt; sie wird vielmehr eine Folge gottgewollter oder natürlicher Daseinsordnung.

Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß das Wort „Bastard“ zunächst ausschließlich den Abkömmling einer unstandesgemäßen sozialen „Mischehe“ bezeichnete und erst allmählich zur diskriminierenden Kennzeichnung sogenannter rassischer „Mischlinge“ in Gebrauch gekommen ist. Hier wird sehr deutlich, daß die Diskriminierung, die den Bastard traf, zunächst nur die aus einer zweifelhaften Erbfolge sich möglicherweise ergebenden Herrschaftsansprüche unwirksam zu machen hatte und so die soziale Abschließung des Hochadels sicherte. Später werden Bastarde dann jene Minorität, der man mit noch mehr Haß und Mißtrauen begegnet als den eindeutig Farbigen. Diese starke Aversion gegenüber dem Mischling gründet in der Tatsache, daß seine anschauliche Existenz immer wieder die Gefahr beschwört, die privilegierte Stellung der eigenen Gruppe könnte problematisch sein oder gar bestritten werden.

Die geradezu panische Angst vor der Rassenmischung manifestiert sich heute symptomatisch in den von der südafrikanischen Apartheid-Partei durchgesetzten „Immoralitätsgesetzen“. Dabei steht die Auffassung, Rassenmischung sei unmoralisch oder biologisch schädlich, im Widerspruch zu den gesicherten Einsichten der Anthropologie. Seit über fünfzig Jahren hat die wissenschaftliche Rassenforschung die Erwartung aufgegeben, irgendwo auf der Erde reinrassige Populationen zu finden.

Keineswegs zufällig treffen wir Tendenzen zur Rassentrennung und Diskriminierung überall dort, wo die Wirtschafts- und Sozialordnung wesentlich auf der erzwungenen oder stark unterbezahlten Arbeitsleistung eines negativ privilegierten Bevölkerungsteiles beruht. Noch Augustin bewertete die Sklaven als so fremdartig, daß er ihnen die unsterbliche Seele

glaubte absprechen zu müssen. In der heutigen Welt sind es vorwiegend wirtschaftliche Interessen, die zu einer Rechtfertigung der Ausbeutung rechtlich Benachteiligter mit Hilfe von Erb- und Rassentheoremen gelangen.

Die Angehörigen sich als Elite fühlender Gruppen wissen ganz allgemein eine sie begünstigende Sozialordnung gegen jeden Änderungsversuch zu schützen, indem sie diese Ordnung als erblich, als naturbedingt oder als gottgewollt deuten. Hierzu dient regelmäßig die in ihrer Einfachheit immer wieder durchschlagende Überzeugung, daß die äußere und sichtbare Körperbeschaffenheit der Menschen grundsätzlich mit ihrem nur schwer erkennbaren Charakter in Einklang stehe und ihn daher enthülle. Im Umkreis dieses Denkens gehört zur fremdartigen dunklen Haut immer auch ein dunkles, undurchsichtiges Wesen. Hier handelt es sich um die rationalisierende Umdeutung eines Fremdheitsgefühls, das, bei jungen Kindern zunächst durchaus fehlend, immer nachdrücklicher erlebt wird, je mehr ein Mensch in die Selbstverständlichkeiten und Wertbezüge der eigenen Gruppe hineinwächst. Je uneingeschränkter diese gruppen-eigenen Wertungen adoptiert werden, um so undenkbarer wird es, daß auch die Angehörigen fremder Rassen intelligent, tüchtig oder gutartig sein könnten. Gelingt es nicht, die in der Lebensbewährung sich manifestierende Intelligenz des konkurrierenden Fremdrassigen zu übersehen, so wird sie zur niederen Schlaueit, zur gemüßlosen Rechenhaftigkeit und zur unbedenklichen Rücksichtslosigkeit, Eigenschaften, die sogleich als Rassenmerkmal gedeutet werden. Liegt die Aktivität des Fremdrassigen dagegen in einem wirtschaftsfremden, etwa wissenschaftlichen oder künstlerischen Bereich, so wird sie zur gemeinschaftsgefährdenden und zersetzenden Intellektualität, die als ein besonders gefährliches Bluterbe gilt.

Zeigen die Angehörigen einer farbigen Minorität dagegen Anspruchslosigkeit, Anpassungsbereitschaft und Wohlgelauntheit, so erscheinen diese Haltungen entweder als abgefeimte Heuchelei oder als Ausdruck einer rassetypischen Indolenz und Minderbegabung. Auf jeden Fall bleibt die Überlegenheit der eigenen Gruppe unangetastet, da ihre Mitglieder in diesem Muster des Denkens stets tüchtiger als die anständigen Fremden oder anständiger als die tüchtigen Angehörigen der Minorität sind. Das Rassenvorurteil erweist sich als nieversagendes Kompensationsmittel für Minderwertigkeitsgefühle des einzelnen und ganzer Gruppen.

Selbst bei der Anwendung wissenschaftlicher Verfahren gelingt es oft nur schwer, und erst nach schwierigen Korrekturen, derartige Voreingenommenheiten auszuschalten. Hierfür ein Beispiel: 1917 zeitigten in den USA die ersten ausgedehnten Intelligenzuntersuchungen an den Wehrpflichtigen ein sehr deutliches Intelligenzgefälle zuungunsten der Farbigen. Dieser Befund schien das verbreitete Vorurteil von der geringeren Intelligenz der Neger voll zu bestätigen und fand deshalb starke Verbreitung und Wirkung. Die spätere Korrektur des Testverfahrens aber ergab eine völlig gleichmäßige und rassunenabhängige Verteilung der Intelligenz in der Gesamtbevölkerung. Dieses Forschungsergebnis wurde allerdings kaum beachtet. Daß beide Ergebnisse so auffällig voneinander abwichen, war eine Folge des ursprünglich angewandten Verfahrens, dessen Ergebnisse weitgehend von der Qualität der Schulbildung und vom Umfang des Wissensbestandes abhingen. Die zunächst schlechteren Leistungen der Farbigen erwiesen sich als die Folge einer sozialen Benachteiligung bezüglich der Bildungschancen. Hier wird der gleiche gruppensdynamische Mechanismus sichtbar, der negativ eingeschätzte Einwanderergruppen und Angehörige langfristig

diskriminierter Minoritäten als überdurchschnittlich häufig kriminell ausweist. Die Kriminalstatistiken sagen in Wirklichkeit jedoch nichts über eine ethische Minderwertigkeit bestimmter Rassen, wohl aber sehr viel über den anpassungserschwerenden sozialen Druck, der die als fremdartig empfundenen Menschen belastet. Stets dienen dann die unausbleiblichen Folgen derartiger systematischer Benachteiligung zur vorsorglichen Rechtfertigung künftiger Diskriminierungen.

Auf keinen Fall darf die stereotype Selbsteinschätzung der sich zusammengehörig Fühlenden durch die Anerkennung des Fremden gestört werden. Je mehr eine Gruppe einer ethnozentrischen Wertordnung folgt, um so mehr wird sie die Überzeugung von der Minderwertigkeit des Fremden im Bewußtsein ihrer Mitglieder zu verankern suchen. Dabei kommt der Lehre vom „gemeinsamen Blut“ die soziale Funktion zu, die Gruppe zusammenzuschließen und sie zu stabilisieren. Diese Stärkung des Gemeinschaftsgefühls gelingt mit Hilfe zweier Überzeugungen, deren erste besagt, daß der Fremde in seinem abwegigen Andersein unkorrigierbar verharren muß, daß er also nie „zu uns“ gehören wird und daß er zweitens so minderwertig ist, daß man ihm gegenüber zu jenen moralischen Hemmungen nicht verpflichtet ist, auf die der Angehörige der eigenen Gruppe einen selbstverständlichen Anspruch hat.

Besonders attraktiv ist der auf die Mythologie des Blutes und der Rasse sich stützende Fremdenhaß, wenn die Fremden eine weitgehend schutzlose Minderheit darstellen. Ihnen gegenüber kann sich der selbstunsichere und lebensängstliche Mensch stark fühlen und als Held erweisen. Er ist sicher, das gute Gewissen und die Überzahl auf seiner Seite zu haben. Den als blutsfremd erlebten Minoritäten wird deshalb die Rolle des Sündenbocks zugewiesen. Je stärker unausgesprochene Spannungen und Konflikte innerhalb der Majoritätsgruppe sind, um so größer ist die Neigung der feindlichen Brüder, sich erneut zu einigen im gemeinsamen Haß auf die Fremden. Es ist auch soziologisch interessant, daß bestimmte Persönlichkeitszüge der zu Antisemitismus und anderen Rassenvorurteilen neigenden Menschen weitgehend den von Frenkel-Brunswick erforschten Typen der antidemokratischen Persönlichkeit entsprechen. Diese Menschen sind gefühlsmäßig darauf angewiesen, der jeweiligen Majorität anzugehören. Da sie in der Überzeugung leben, daß die Majorität stets moralisch höherwertig ist, unterstehen sie dem Zwang, mit den Anschauungen, Konventionen und Normen der Majorität auch innerlich übereinzustimmen. Meist noch stärker aber ist hier der Drang, diese Konformität der Gesinnung und des Verhaltens von den anderen zu fordern. Gefühlsmäßig erlebt die autoritätsgebundene Persönlichkeit die Welt als schlechthin bedrohlich und feindselig. Viele eigene Wünsche und Regungen müssen aus dem Bewußtsein verdrängt werden, damit man nicht von der Sicherheit gewährenden Gruppe fallengelassen wird und dann der feindlichen Welt allein gegenübersteht. Die verdrängten eigenen Wünsche meist aggressiver sexueller und besitzbezogener Art aber werden auf die Mitglieder der Minoritätsgruppe projiziert. Das abstoßende Bild der Fremden erweist sich damit als eine Spiegelung eigener unterdrückter Motivationen.

Bei alledem dominiert ein Denken, das die begegnende Mannigfaltigkeit der Welt gewaltsam vereinfacht und alles nur entweder schwarz oder weiß zu sehen vermag. Menschen, Gruppen oder Staaten werden danach bewertet, ob sie stark oder schwach sind. Stärke wird verehrt und Schwäche verachtet. Dieses Denken bindet sich an starre Formeln und verläuft in den durch die Gruppe vorgeschriebenen Bahnen. Es ist mißtrauisch gegen alles Neue, weil es neu ist, und verehrt das Alte, weil es alt ist.



Der dem Rassenvorurteil hingeebene Mensch ist stets davon überzeugt, daß Charakter und Moralität ebenso erblich und anlagebedingt sind wie Begabung und kulturelle Produktivität. Dieser enge Zusammenhang zwischen der Rassenideologie und der erbbiologischen Deutung jeder persönlichen Eigenart besteht nicht nur im jeweiligen Träger dieser Auffassungen. Die Lehre von der Erbllichkeit und Anlagebestimmtheit der Gesamtpersönlichkeit hat die gleichen sozialen Funktionen, die die Rassenlehren haben. Beide werden mit der gleichen Unerschütterlichkeit subjektiver Erfahrungsgewißheit vertreten, und beide zeigen die nämliche Übereinstimmung mit dem sogenannten gesunden Menschenverstand. Vor allem aber sind sie in der gleichen Weise nützlich, wenn es darum geht, Eingriffe in die Freiheit und Sicherheit des einzelnen durch die angeblichen Notwendigkeiten einer naturgewollten Gruppenkonkurrenz zu rechtfertigen. Die Diffamierung sogenannter erblich Minderwertiger, die mit pseudowissenschaftlichen Argumenten und wirtschaftlichen Zweckmäßigkeiten begründete „Ausschaltung minderwertigen Erbgutes“ zeigen ebenso wie die Vernichtung sogenannten „lebensunwerten Lebens“ überdeutlich, wohin eine Klassifikation und Bewertung der Menschen führt, die sich an traditionellen Denkmodellen der Pflanzen- und Tierzüchtung orientiert.

Während die Rassenlehren im Interesseneinklang mit den vorgeblichen oder wirklichen Belangen großer Gruppen stehen, entsprechen die populären Vererbungstheorien dem Bedürfnis, innerhalb der Gruppe eine traditionale Schichtungsordnung zu bewahren und die Familienbindungen im Bewußtsein zu verankern. Demgemäß werden Erblehren stets in jenen Sozialordnungen bedingungslos adoptiert, die durch Agrarfeudalismus, Ständeordnung und konservative Ideologie bestimmt sind. Bei entsprechender historischer Situation wird die Erbmythologie durch bevorrechtigte Verwaltungs- und Kriegereliten zum Staatsgrundgesetz erhoben. Die von Plato in seiner *Politeia* und vor allem im *Timaios* entworfene Staatsutopie basiert ebenso auf der Erbllichkeit standesgebundener Tugenden wie die Sozialordnung des altindischen Kastenstaates.

In demokratisch organisierten Gesellschaften wendet sich dann das Interesse von der Erbllichkeit kriegerischer Tugenden auf die Vererbung der Begabungen. Diese gerade in Deutschland so populäre Erbtheorie der Begabungen findet ihre unerschütterlichen Anhänger hauptsächlich im aufstrebenden Mittelstand, der in der Hochachtung vor der außeralltäglichen kulturellen Leistung erzogen ist. Darf der Angehörige des Mittelstandes an die Erbbedingtheit aller kulturellen Hochleistungen glauben, so entlastet ihn dies von der Notwendigkeit, den eigenen Wert und das eigene Können an den großen Leistungen zu messen. Notfalls wird dieser Wertvergleich erträglich gemacht durch die – als falsch erwiesene – Überzeugung, daß Genialität stets durch eine gleichfalls erbliche bionegative Belastung, durch den unvermeidlichen Zusammenhang von Genie und Irrsinn bezahlt werden müsse.

Die entscheidende Sozialfunktion dogmatisierter Erblehren aber liegt in der Rechtfertigung und Verteidigung traditionaler Statusansprüche. Daher suchen sich die im Besitz der Macht einander ablösenden Sippen und die neu die Herrschaft erlangenden Gruppen durch den Nachweis einer auszeichnenden Abstammung zu legitimieren. Dies befreit von der Notwendigkeit immer erneuter persönlicher Bewährung und schränkt die soziale Mobilität zugunsten jener ein, die die privilegierten Positionen und die Kommandohöhen der Gesellschaft erreicht haben und besetzt halten. Wie tief auch die Erbpsychologie in diesen ide-

ologischen Mechanismen verfangen ist, mag paradigmatisch Professor Stumpf bezeugen, der im *Handbuch der Erbbiologie des Menschen* sagt: „Überall, wo es bisher in der Welt Charakterauslese gegeben hat, ist diese durch das Vorhandensein eines Adels gewährleistet und ermöglicht worden; Adel im engsten Sinne verstanden.“

Zugleich aber erscheint in jeder auf Erblehren gestützten Sozialordnung der Mensch gerade in dem, worauf es jeweils ankommt, als unveränderbar und unbelehrbar. So rechtfertigt sich ein radikaler Erziehungs- und Sozialpessimismus.

Die Lehren Lombrosos vom geborenen Verbrecher und von der Unterwanderung der Gesellschaft durch die fremde Rasse der Asozialen sind weithin bekannt gewordener Ausdruck dieser Mentalität. Je fester daran geglaubt wird, daß die von der jeweiligen Rechtsordnung mit Strafe bedrohten Verhaltensweisen erblich sind, um so weniger Verantwortung haben Staat und Familie für die Entstehung asozialer Verhaltensweisen.

Wenn der Glaube an Rassenreinheit und Bluterbe auch nur unter besonderen sozial-historischen Bedingungen bis in die Endzustände offener Barbarei zurückführt, so stellt er doch stets ein gewaltiges Hindernis für jede auf Vernunft und Erfahrung gegründete Ordnung der menschlichen Beziehungen dar. Eine Sozialordnung, die sich auf die ethnozentrische Vorstellung der Höherwertigkeit einer bestimmten Rasse gründet, gelangt zu einem blinden Chauvinismus, zu Fremdenhaß und zu feindseliger Abschließung. Und jede Ordnung, die sich aus der Überzeugung heraus konstituiert, den Menschen gebührten gemäß ihrer Erbmasse unterschiedliche Rechte, jede solche Ordnung muß die Mehrzahl der Angehörigen auch der eigenen Gruppe als unfähig zur Selbstverantwortung, als führungsbedürftige und auflehnungsbereite Versager oder Störer deuten.

In den auf Erb- und Rassenlehren sich stützenden Gruppen und Staaten herrscht deshalb eine Mentalität, die sich dauernd von inneren oder äußeren Feinden bedroht sieht. Mißtrauen wird hier zur Klugheit, weder Recht noch Vernunft, sondern Macht und Gewalt erscheinen diesem Denken als die verlässlichsten Auskunftsmittel für alle Probleme des Zusammenlebens.

## HEINZ ISCHREYT / MICHAIL SCHOLOCHOW

Die älteren Bilder von Michail Scholochow aus den dreißiger Jahren zeigen ein hübsches, etwas träumerisches Gesicht unter dunklem gewelltem Haar, die neueren aus der Kriegszeit einen Mann mit starkem nach oben gedrehtem Kosakenschnurrbart, die neuesten einen in der Gestalt fast immer noch jugendlich wirkenden Herrn mit gravem Schnurrbart in englischem Schnitt, der beim Fischen oder auf einem Spaziergang gezeigt wird und eher auf einen Beamten oder Offizier schließen läßt als auf einen Dichter.

Ebenso wie Scholochows Werk entbehrt auch sein Äußeres jeder intellektuellen Note. Sehr früh hat er sich schon aus dem literarischen Getriebe der Großstadt in seine ländliche Heimat zurückgezogen. Aus dem Fenster des Arbeitszimmers unter dem Dach seines Hauses blickt er unmittelbar auf den Don. Zwar hat Scholochow viele und ausgedehnte Reisen, auch

ins Ausland – und darunter am Anfang der dreißiger Jahre nach Berlin – unternommen, sie haben aber in seinem dichterischen Werk keine Spuren hinterlassen. Sein Schaffen ist bis heute auf den heimatlichen Umkreis beschränkt geblieben.

Scholochow gilt als der prominenteste Sowjetschriftsteller. Seine Werke sind allein in der Sowjetunion in einer Gesamtauflage von über 13 Millionen Exemplaren verbreitet; über ihn werden Aufsätze, Bücher, Dissertationen geschrieben; er empfängt Ehren über Ehren, und dennoch zehrt er von dem Ruhm, den er sich bereits als Siebenundzwanzigjähriger erwarb. Sein erster Roman *Der stille Don*, dessen große Leistung in den ersten drei Büchern liegt, trug ihm nicht nur die Anerkennung der Welt und berechtigte Aussichten auf den Nobelpreis für Literatur, sondern auch höchstes Lob Maxim Gorkijs und anderer prominenter russischer Schriftsteller ein. Diese Leistung wurde jedoch nie mehr überboten.

Scholochow ist der Dichter des Dons und der Donkosaken geblieben. Gleb Struve<sup>1</sup> hat darauf hingewiesen, daß seine Schilderungen besonders lebendig sind, wenn sie das Leben der Kosaken zum Gegenstand haben, und daß sie matt werden, wenn sie sich nicht auf das vertraute Milieu beziehen. Scholochow hat die Fähigkeit, immer neue Gestalten und Situationen zu erfinden und lebendig darzustellen, aber nur, wenn er sich auf bestimmte Erlebnisse stützt.

Der Dichter wurde 1905 in der Staniza Weschenskaja am Don geboren, dürfte sich also nur dunkel an die Kosaken der Vorkriegszeit erinnern und war selbst während des ersten Weltkriegs nicht Soldat. Trotzdem sind die Zustände dieser Epochen von ihm deutlicher dargestellt worden als die der späteren Jahre, z. B. während der Kollektivierung der Landwirtschaft, die er in dem Roman *Neuland unterm Pflug* schildert. Ja, in diesem Buch sind gerade jene Gestalten, die im Grunde noch der vorsowjetischen Zeit angehören, viel praller mit Leben gefüllt als die Episoden seiner Gegenwart. Nicht also die unmittelbare Wirklichkeit scheint die Erzählung Scholochows zu befruchten, sondern die sehr persönlichen Beziehungen des Schriftstellers zum ursprünglichen Volkstum der Kosaken, das in der Gegenwart zunehmend verlorengeht. Man muß gleichsam einen ethnischen Wurzelboden annehmen, aus dem seine Dichtung ihre Kraft schöpft und der unter dem Einfluß der neuen Zeit immer mehr zerfällt, wodurch Scholochow die Grundlage seines Schaffens entzogen wird. Vielleicht liegt auch deshalb dieser Ton der Wehmut über allen seinen Erzählungen, die jeden echten Optimismus vermissen lassen.

Scholochow ist der Dichter der sich auflösenden Gemeinschaft der Kosaken. Wenn die sowjetische Literaturgeschichtsschreibung ihn als den Dichter des werdenden Sowjetvolkes<sup>2</sup> preist, so bedeutet das im Grunde nichts anderes. Je mehr aber der alte Kosakengeist durch die Sowjetisierung des Gebietes verdrängt wird, desto matter werden Scholochows Farben. Sie verblassen in den Kapiteln seines Kriegsromans *Sie kämpften für die Heimat* (*Oni srashalisj sa Rodinu*<sup>3</sup>) trotz persönlicher Erlebnisse im zweiten Weltkrieg als Kriegsbericht-erstatte der Prawda so sehr, daß die noch immer reiche Sprache zu reiner Dekoration zu werden droht. Fühlt Scholochow das Erlahmen seiner Kraft, das Versiegen seiner Originalität, da er sich nur so zögernd neuen Aufgaben zuwendet? In seiner Situation spiegelt sich die der sowjetrussischen Prosa überhaupt, die an Dostojewskij, Tolstoj und Gorkij anknüpft, aber durch die soziologische Umschichtung innerhalb der Sowjetunion den Wurzelboden verloren hat. Scholochows *Stiller Don* ist nicht der Anfang einer sowjetrussischen Kunst sondern eine letzte Frucht der alten Tradition.



Die originelle Kraft von Scholochows Sprache ist nahezu unübersetzbar<sup>4</sup>. B. Larin führt in einer sorgfältigen Formanalyse<sup>5</sup> der Erzählung *Ein Menschenschicksal* über die Wortbedeutungen im ersten Satz dieser Erzählung u. a. folgendes aus: „Das erste Epitheton (,drushnaja‘) ist volkstümlich und altertümlich, aber neben dem zweiten (,naporistaja‘), das ganz unerwartet märchenhaft verlebendigt, wurde auch das erste Epitheton jünger“. Die Übertragung dieses wirklich nicht besonders schwierigen Satzes gelang Otto Braun<sup>6</sup> mit seinem so romantisch anmutenden „Der Frühling war . . . mit Macht und Ungestüm eingebrochen“ ebenso wenig, wie sie durch eine wörtliche Übersetzung gelingen könnte.

Die Wortwahl Scholochows ist sehr sorgfältig und umspannt eine weite Skala aufeinander abgestimmter Wörter aus verschiedenen Bereichen, die er, um besonderer Wirkungen willen zu mischen weiß<sup>7</sup>. Sein Wortschatz ist ungeheuer groß, und er verfügt über ihn souverän. Ein beliebtes Mittel, die aufkommende Stimmung immer wieder zu durchbrechen und dadurch einen besonderen Reiz auszuüben, besteht bei ihm darin, stark gefühlsbetonte Passagen durch kontrastierende Sätze, deren Worte aus einem ganz anderen Gefühlsbereich kommen, aufzuteilen. Die Schilderung des toten Timofej mit den nüchternen Bemerkungen Naguljnows in *Neuland unterm Pflug* ist typisch für diese Methode.

Auch Scholochows Sprache entzündet sich am Gegenstand, am Erlebnis der heimatlichen Welt und ihren Menschen. Mundartliches in allen Spielarten findet in seiner Sprache den ihm zustehenden Platz, obgleich er in einer Rede in Bulgarien<sup>8</sup> äußerte, zum besseren Verständnis für einen großen Kreis von Menschen müsse sich der Autor der Literatursprache bedienen. Aber das war rein theoretisch. Auch heute noch, im ersten Buch des zweiten Bandes von *Neuland unterm Pflug* geht er tief ins Mundartliche hinein und bringt sogar ganze Passagen in Ukrainisch. Am kraftvollsten ist er auch hier noch, wenn es den indigenen Menschen zu schildern gilt. Der redselige Vater Schtschukarj, der unaufhörlich vor sich hin plappert, ist eine herrliche Gestalt voll volkstümlichen Humors und so originell, daß er nur im Original wirklich zu erfreuen vermag. Er hat einen Vorgänger im fingierten Erzähler der Geschichte *Über Koltschak, die Brennessel und so weiter*. In den Wortkaskaden, die aus dem Munde dieser beiden Volkstypen hervorsprudeln, ist die ganze nationale Eigenart des geschilderten Stammes enthalten, und man meint hier auch die Grundlage von Scholochows Erzählertalent zu erspüren. Der Versuch einer Übersetzung solcher Rede kann nur gemacht werden, wenn man es unternimmt, eine neue, den besonderen Eigenarten dieser Menschen angemessene Sprache zu finden.

Es wurde bereits gesagt, daß die Originalität der Schilderung nachläßt, sobald sie sich vom Grunderlebnis des eigenständigen Kosakenvolkes entfernt. Die in eine schwermütige Traurigkeit eingebettete Härte und Grausamkeit des dichterischen Zugriffs löst sich allmählich in recht konventionelle Abschilderung auf. Dennoch geht die Kraft der Sprache noch nicht verloren. Die Übersetzung deckt aber diese Diskrepanz zwischen Sprache und Schilderung auf: Konventioneller Inhalt wird plötzlich in unkonventioneller Form sichtbar.

In den jüngsten Kapiteln des Romans *Sie kämpften für die Heimat* spürt man jedoch streckenweise sogar ein erschreckendes Nachlassen der sprachlichen Kraft. Sujet und Form – beides erhebt sich oft nicht mehr über das Mittelmaß einer patriotischen Unterhaltung, wie sie uns aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen aus der deutschen Literatur noch in schlechter Erinnerung ist.

Die Familie Scholochow stammt nicht vom Don. Erst der Vater des Dichters wanderte aus Zentralrußland ein und heiratete dort. Seine Mutter war halb kosakischer, halb bäuerlicher Herkunft. Die Familie war auch nicht „proletarisch“, sie gehörte dem unteren Mittelstand an. Michail sollte höhere Schulbildung erhalten, die aber bereits 1918 durch die Revolution unterbrochen wurde. Während der Bürgerkriegswirren kam seine engere Heimat zeitweilig unter den Einfluß der weißen Truppen. Wie sich Michail Scholochow damals verhalten hat, ist nicht bekannt, seit 1920 scheint er sich aber aktiv den Kommunisten angeschlossen zu haben.

1922 siedelte Scholochow nach Moskau über, 1923 begann er bereits zu schreiben. Im September desselben Jahres brachte die Zeitung der kommunistischen Jugendorganisation sein erstes Feuilleton. Seit 1924 erschienen seine *Erzählungen vom Don*<sup>9</sup> und bereits im folgenden Jahr begann der kaum Zwanzigjährige an einem Roman zu arbeiten, der das Schicksal der Donkosaken behandeln sollte und aus dem dann sein großes Werk *Der stille Don* wurde.

Sowohl die *Erzählungen vom Don*, die gesammelt zuerst 1926 erschienen, als auch *Der stille Don* sind ohne das rege literarische Leben jener Jahre kaum denkbar. Als Scholochow zu schreiben begann, war Aleksandr Blok eben erst gestorben, Majakowskij trat in die letzte bedeutende Etappe seines Schaffens, die durch seinen Selbstmord beendet wurde; ein Jahr zuvor, 1922, war der Almanach der Serapionsbrüder erschienen, in dem außer Erzählungen von Soschtschenko, Kawerin, Fedin u. a. das Programm dieser literarischen Vereinigung stand, die in der mutigen Erklärung gipfelte: „Die Kunst ist real wie das Leben selbst, und so wie das Leben selbst ist sie ohne Ziel und ohne Sinn, sie existiert, weil sie existieren muß.“ Gorkij, der sich in seine Villa nach Sorrent zurückgezogen hatte, war hochgeehrt in aller Welt, und Isaak Babel begann seine meisterhaften Erzählungen zu schreiben, die ähnlich wie Scholochows Erzählungen im tiefen Erlebnis der Revolutionskämpfe und eines eigenartigen Volkstums verwurzelt sind. In diesen Jahren schrieb Pasternak zwei Verserzählungen, entwickelte sich Jurij Olescha aus einem unbekannten Journalisten zu einem bedeutenden Stilisten, und Jewgenij Samjatins bittere Utopie vom totalen Mechanismus des Staatswesens, seine Erzählung *Wir*, kursierte in Abschriften bei der Intelligenz.

Die russische Literatur jener Jahre war vielseitig, vielfältig wandelbar. Es lagen alle Möglichkeiten in ihr. Sie konnte sich in jeder Richtung entwickeln. Leider schlug sie den Weg zum Konformismus, zur Propaganda, zur Eintönigkeit ein. Scholochow kehrte 1925 in seine Heimat am Don zurück und begann die Arbeit an seinem großen Roman. Die Erzählungen, die vorher und auch noch jetzt entstanden, waren Splitter vom selben Marmorblock, aus dem er die Gestalten seines Romans meißelte. Sie sind ebenso wie dieser politisch, ohne einseitig zu sein, und von einem harten, oftmals brutalen Naturalismus. Der Geruch von Schweiß und Blut durchweht die Erzählungen. Man meint sogar, ein gewisses Vergnügen des Autors in den faszinierenden Schilderungen der Armut, des Leidens, des Mordes, der Brutalität zu spüren. Er ist aber immer hart und schonungslos und kokettiert nicht mit den Misere des Lebens.

Trotz der echten epischen Breite seiner Schilderung macht er nicht viele Worte. Sein an ihm so gerühmter Lakonismus war schon damals vorhanden. In der damals zeitgenössischen Literatur wurde die Kunst, Zwischenglieder auszusparen, eifrig gepflegt. Das gilt sowohl für Olescha als auch für Soschtschenko, um zwei Beispiele aus entfernten schriftstellerischen

Gegenden zu nennen. Der Lakonismus und das Aussparen sind zwei wichtige Merkmale von Scholochows Stil, die – wenn auch nicht mehr so frisch – sogar noch seine letzten Arbeiten charakterisieren.

Das unterscheidet seinen *Stillen Don* auch stilistisch von Tolstojs *Krieg und Frieden*, mit welchem Roman er so oft verglichen wird. Struve<sup>10</sup> spricht sogar von einem „Krieg und Frieden der Kosaken“. Scholochows Haltung als Erzähler dürfte sich aber von der Tolstojs nicht unwesentlich unterscheiden. Nicht allein, daß er nur wenig Neigung zu Reflexionen hat, daß er kaum jemals einen metaphysischen Hintergrund, einen „Sinn“ des Geschehens außer dem taktischen Sinn der politischen Haltung durchscheinen läßt, daß er seine ganze Sorgfalt dem Vordergründigen zuwendet; er erzählt auch nervöser, moderner, löst den Fluß der Handlung oft in kurze Szenen auf. Bei genauer Untersuchung würde sich wahrscheinlich ergeben, daß die Periode, das Kolon, aber auch das Kapitel und der Absatz kürzer sind als bei Tolstoj. Die von Scholochow gern geübte Praxis, das Kapitel oder die Erzählung mit einer beziehungsreichen Naturschilderung einzuleiten, entspricht ganz den Traditionen des neunzehnten Jahrhunderts; seine zuweilen originellen Metaphern, die größere Nervosität seines Erzählens, aber auch die starke Dialektfärbung seiner Sprache weisen jedoch auf seine Beziehungen zur Moderne hin.

Als Scholochow 1925 aus Moskau an den heimatlichen Don in die Staniza Bukanowskaja heimkehrte, bewegte ihn der Gedanke an einen Roman über das Leben der Kosaken. „Ich begann 1925 einen Roman zu schreiben. Doch dachte ich anfangs nicht daran, ihn so breit anzulegen. Mich fesselte die Aufgabe, die Kosaken in der Revolution zu zeigen. Ich begann mit dem Anteil der Kosaken an Kornilows Feldzug nach Petrograd<sup>11</sup>.“

Bis 1926 hatte er einige Kapitel dieses Romans geschrieben, den er *Donschtschina*<sup>12</sup> nennen wollte, doch spürte er, daß dem Leser die Ereignisse unklar bleiben mußten, weil die Hintergründe nicht sichtbar wurden, und so begann er an einen breiter angelegten Roman zu denken. Er hielt es für notwendig, historisch zu begründen und nach der historischen Bedeutung der Entwicklung zu fragen. Also stellte er die bereits geschriebenen Kapitel vorläufig zurück und begann 1926 mit dem ersten Band des Romans *Der stille Don*. Bei der Arbeit wuchs der Plan, begann die breiten Dimensionen eines Epos anzunehmen, so daß schließlich nur durch die teils im Volkstümlichen, teils in der literarischen Tradition wurzelnde erzählerische Kraft des Autors die auseinanderstrebenden Linien zusammengehalten wurden.

In den folgenden Jahren riß die Arbeit an diesem Roman nicht ab: 1928 erschienen in der Zeitschrift *Oktjabrj* das erste und das zweite Buch, 1929 und 1932 in derselben Zeitschrift das dritte Buch<sup>13</sup>. 1940 folgte in der Zeitschrift *Nowij Mir* (*Neue Welt*) das vierte und letzte Buch. Die Pause im Erscheinen der einzelnen Teile fällt mit einem entscheidenden Einschnitt in der sowjetrussischen Literaturgeschichte zusammen.

Auf die unduldsame literarische Diktatur des Kritikers Averbach und der RAPP folgte der Totalitätsanspruch des Staates durch die Neugründung des Schriftstellerverbandes. Am 23. April 1932 beschloß das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei, alle literarischen Vereinigungen durch einen einheitlichen Schriftstellerverband zu ersetzen. Die Freiheit, wie sie noch zu Beginn von Scholochows literarischem Schaffen bestanden hatte, wurde aufgehoben. „In Zukunft genügte es zu beweisen, daß ein literarisches Werk oder irgendein anderes Kunstwerk unvereinbar mit dem Geist des sozialistischen Realismus sei, daß sich in



ihm vielleicht ein ‚schädlicher Idealismus‘ oder ‚Formalismus‘ zeige, um es aus den Grenzen der Sowjetliteratur zu verweisen. Das zwang den Schriftsteller a priori zu großer Vorsicht bei der Auswahl und der Behandlung seiner Themen. Entscheidend blieb der politische Faktor, und obwohl man jetzt von den Schriftstellern nicht mehr verlangte, daß sie rein industrielle oder politische Romane schrieben, erwartete man doch von ihnen, daß sie sich des sozialistischen Realismus befleißigten oder gewärtig sein mußten, in Acht und Bann getan zu werden. Der Sowjetische Schriftstellerverband war somit ein typisches Nebenprodukt des totalitären Regimes; er war keine gewöhnliche Berufsorganisation, denn seine Mitglieder waren nicht nur verpflichtet, sich einem bestimmten politischen Programm zu verschreiben, sondern sie wurden auch an eine besondere literarische Methode gefesselt<sup>14</sup>.“ In diesem Augenblick wurde *Der stille Don* in seinem Erscheinen für acht Jahre unterbrochen, was sicher kein Zufall war.

1932 druckte die Zeitschrift *Neue Welt* in ihren ersten neun Heften auch den ersten Band von Scholochows Kolchos-Roman *Neuland unterm Pflug* ab. Er war in kurzer Zeit offenbar unter dem Eindruck der Forderung entstanden, den ersten Fünfjahreplan durch entsprechende Bücher zu unterstützen. Der Autor berichtete in ihm, „wie durch die Initiative des Sowjetstaates und der Bolschewistischen Partei Millionen von werktätigen Bauern den „Kulaken“ aus ihrem Leben verdrängten, die Wurzeln ausrissen, die ihn nährten, und den Weg der Kollektivierung der Wirtschaften gingen<sup>15</sup>.“ Aber er tat das in einer bedeutenderen und wahrhaftigeren Weise als die meisten anderen Bücher dieser Periode.

Nach Mitteilung von Scholochow wurde dieser erste Band unter dem unmittelbaren Eindruck persönlicher Erlebnisse geschrieben. Es handelte sich dabei um Ereignisse, die sich zwei Jahre zuvor zugetragen hatten, als sich unter den Kosaken Gruppen bildeten, die der Zwangskollektivierung Widerstand entgegensetzten und mit allen Mitteln bis zu ihrem Untergang dagegen kämpften. Das war im Jahr 1932. Dann aber verstummte Scholochow. Erst 1940 erschien der Abschlußband seines Romans vom *Stillen Don*, erst 1959 das erste Buch des zweiten Bandes von *Neuland unterm Pflug* und 1960 dessen Schluß.

Scholochow wurde immer als linientreu empfunden, er ging aber besonders im *Stillen Don* an die Grenze dessen, was an Wahrheit in einem totalitären Staat ertragen wird. Es ist immer wieder und besonders von westlichen Kritikern darauf hingewiesen worden, daß er beide Seiten verhältnismäßig objektiv schilderte und erst im letzten Buch, das 1940 erschien, die kommunistische Tendenz stärker hervortreten lasse. Das trifft auch zweifellos zu. Aber Scholochow ist Kommunist, und deswegen schlägt sich in seinen Werken die Grundüberzeugung der kommunistischen Geschichtskonzeption nieder: Unter allen Zuckungen einer Geburt entwickelt sich die Welt notwendig zu einer „sozialistischen“ Ordnung. Dieser Notwendigkeit hat sich der einzelne Mensch zu beugen. Mit dem Blick des bedeutenden realistischen Erzählers erfaßt Scholochow die einzelnen Gestalten als Wirklichkeiten und läßt sie sich entfalten. Wenn sie auf der anderen Seite stehen und mit dem notwendigen Ablauf der Geschichte in Konflikt geraten, erhalten sie einen für die Sowjetliteratur ganz ungewohnten tragischen Zug. Das ist die künstlerische Seite der Gerechtigkeit, die er „der anderen Seite“ widerfahren läßt.

Aber Scholochows Objektivität hat anscheinend auch eine außerkünstlerische Quelle. Sie ist sein russischer Nationalismus, der ihn selbst den „abtrünnigen“ d. h. den nicht-kommunistischen Russen mit Wärme schildern läßt. Die Antithetik des historischen Entwicklungsprozesses, wie er sich in der Oktoberrevolution und den nachfolgenden Wirren

spiegelt, wird durch die emotionelle Bindung an das Volk so wei gemildert, daß diese Darstellung als realistisch akzeptiert werden kann, da Realismus ja immer eine gewisse Objektivität des Erzählers voraussetzt. Realistisches Erzählen und „Parteilichkeit“ schließen sich im Grunde gegenseitig aus, beides sind aber Forderungen des sozialistischen Realismus, was sich in der Theorie als Aporie und in der Praxis als Unwahrhaftigkeit äußert. Wenn diese Wärme nicht mehr vorhanden ist, wenn die Gegenseite von der vollen Kälte der Antipathie getroffen wird, schwindet die „Gerechtigkeit“ der Darstellung. Das gilt sowohl für die wenigen ausländischen Randfiguren im *Stillen Don* als auch in besonderem Maße für die Erzählung *Die Kunst des Hassens* (1942). Dieser Erzählung diente ein Wort Stalins als Motto: „Man kann den Feind nicht besiegen, ohne ihn hassen gelernt zu haben.“

Scholochow schildert hier das Schicksal eines Mechanikers aus dem Ural, der vor den Deutschen Achtung empfindet, weil er die deutschen Klassiker gelesen hat und deutsche Maschinen schätzt. Dementsprechend verhält er sich auch zu den deutschen Soldaten und Gefangenen. Aber nachdem er selbst in Gefangenschaft geraten ist und das „wahre“ Gesicht der Deutschen, ihre Brutalität und Barbarei kennengelernt hat, findet er die rechte Art, ihnen zu begegnen: Er haßt sie. Es ist die große Wende in seinem Leben, und nachdem es ihm gelungen ist, aus der Gefangenschaft zu fliehen, bleibt ihm dennoch dieser gute Haß.

Gorkij hat das Wort vom sozialistischen Humanismus geprägt, der verlangt, daß der Feind, der sich nicht ergibt, vernichtet werden muß. In Scholochows Kriegererzählungen *Die Wissenschaft des Hassens*, *Ein Menschenschicksal* und anscheinend auch in dem noch unvollendeten Roman *Sie kämpften für die Heimat* wird diese Haltung mehr oder weniger deutlich. Die totale Ablehnung des Kriegs, wie sie im *Stillen Don* aus fast jeder Zeile spricht, hat sich unter dem Eindruck des „Großen Vaterländischen Kriegs“ in die linientreue Behandlung der „Abwehrkriege“ verkehrt.

1947 erklärte Malenkov, daß nunmehr im Inneren der Sowjetunion keine antagonistischen Gegensätze mehr vorhanden seien und sich deshalb die „ganze Schärfe des Klassenkampfes für die UdSSR in die internationale Arena verlagert habe“. Ein Jahr später in einem Artikel mit der Überschrift *Der Kampf dauert an* und 1949 in einem anderen Aufsatz mit dem Titel *Licht und Finsternis* wies Scholochow auf die unmittelbaren Verbindungen zwischen der Ideologie des „räuberischen deutschen Faschismus“ und den „aggressiven Strömungen imperialistischer Kreise des westlichen Europas und der Vereinigten Staaten“ hin. In typischer Weise verbindet er nicht nur in seiner politischen Publizistik, sondern auch in seinem erzählerischen Werk alte nationalistische Vorstellungen, wie sie u. a. bei den Panslawisten auftraten, mit der marxistisch-leninistischen Ideologie. „Nicht im Westen wird das Morgenrot geboren, nicht im Westen geht die lebensschaffende Sonne auf“, schreibt er<sup>16</sup>. Es heißt, Michail Scholochow habe in Prag auf die Frage eines Journalisten, was sozialistischer Realismus sei, geantwortet: „Weiß der Teufel, was das ist!“ Das ist fast unerklärlich, denn alles, was er nach seinem *Stillen Don* geschrieben hat, ist engagierte Literatur, ist „parteiisch“ im Sinne der Sowjetideologie, entspricht dem „sozialistischen Humanismus“, behandelt die Themen, die gerade behandelt werden sollen, und steht in der Tradition der realistischen russischen Dichtung. *Neuland unterm Pflug*, *Die Wissenschaft des Hassens*, *Ein Menschenschicksal*, *Sie kämpften für die Heimat* gehören eindeutig dem sozialistischen Realismus an, also einer realistischen literarischen Methode, die sich inhaltlich genau an die Parteilinie hält.

Scholochow war immer bewußt politisch. Er ist nationalistisch in der einzigen Form, die

in der Sowjetunion als nicht gefährlich betrachtet wird: Er entwickelt nämlich einen großrussischen Nationalismus. Und er stellt sich auch der gegenwärtigen politischen Propaganda zur Verfügung. Die sowjetische Kritik hat also sachlich durchaus das Recht, sein Werk zum Bedeutendsten zu zählen, was an linientreuer Sowjetliteratur bisher erschienen ist. Scholochows Roman *Der stille Don* gehört seit langem zum „klassischen“ Schrifttum der Sowjetunion. Daß er jenseits der Meinungskämpfe steht, ist nicht verwunderlich, daß keines seiner späteren Werke erhebliche Meinungsverschiedenheiten unter den Kritikern und Ideologen hervorgerufen hat, wie z. B. die Erzählungen von Ehrenburg oder der Vera Panowa, ist jedoch erstaunlich, da hinter einer bedeutenden schriftstellerischen Leistung meist eine ausgeprägte Individualität steht und gerade sie immer mit besonderem Mißtrauen beobachtet wird. Es scheint also, daß Scholochow nicht nur die große Gabe realistischer Darstellungskunst hat, sondern zugleich auch die andere, sich rechtzeitig mit den Realitäten zu befreunden. Auf diese Weise ist es ihm offenbar gut gelungen, die Stalin-Ära, die Verfolgung Shdanows und das „Tauwetter“ zu überstehen, ohne an Ansehen bei der Partei und beim Publikum zu verlieren, und jetzt, nach den Erschütterungen, die das „Tauwetter“ und die Affäre Pasternak unter der Intelligenz verursacht haben, sogar zu einem Symbol dafür zu werden, daß ein linientreuer Schriftsteller auch Weltgeltung haben kann. Der Besuch Chruschtschows in der Staniza Weschenskaja<sup>17</sup>, dem Wohnsitz Scholochows, hatte innenpolitische Bedeutung. Nicht allein, daß Chruschtschow dadurch eine Parallele zur fast legendären Freundschaft Lenins mit Gorkij schuf, er konnte auch vom Ruhm des Dichters nur profitieren. Der außenpolitische Aspekt war die Mitteilung, daß Scholochow ihn auf seiner Amerikareise begleiten werde.

Nichts wäre also falscher, als Scholochow für einen Dichter zu halten, der dem totalen Staat nur deshalb Konzessionen macht, weil er in ihm leben muß. Nach dem, was er als Schriftsteller geäußert hat, ist er vielmehr nicht nur der Vertreter einer engagierten Literatur, sondern auch ein vom totalen Staat engagierter Dichter, wofür sein Talent und seine Kunst den hier gültigen hohen Preis zahlen müssen und auch gezahlt haben.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Gleb Struve, Geschichte der Sowjetliteratur. München 1957, S. 165.

<sup>2</sup> Das geschieht in fast jeder der Arbeiten über Scholochow. Eine kurze Bibliographie gibt L. Jakimenko, Tichij Don M. Scholochowa. Moskwa 1958.

<sup>3</sup> Einige Kapitel dieses Romans erschienen 1945 in der „Prawda“, weitere 1954 in „Ogonjok“ und „Moskwa“ 1959, H. 1.

<sup>4</sup> Interessante Bemerkungen darüber finden sich bei G. A. Lilitsch in: Michail Scholochow, Leningrad 1956.

<sup>5</sup> „Newa“ 1959, H. 9, S. 202. Der Satz lautet: „wesna byla . . . na redkostj drushnaja i naporistaja“ = „der Frühling war . . . außerordentlich freundlich und energisch“.

<sup>6</sup> Michail Scholochow, Ein Menschenschicksal, Berlin 1958.

<sup>7</sup> Vgl. W. W. Winogradow, O Jasyke chudoshestvennoi literatury, Moskwa 1959, S. 196 f.

<sup>8</sup> „Literaturen Front“ v. 12. Juli 1951, Sofia.

<sup>9</sup> In deutscher Übersetzung wurden die Erzählungen, die in Scholochows Gesammelten Werken unter dem Titel „Rasskazy 1923–1925“ vereinigt sind, unter dem Titel „Flimmernde Steppe“ (Berlin 1958) herausgegeben; darin fehlt allerdings die ungemein harte Erzählung „Aljoschkas Herz“.

<sup>10</sup> a. a. O. S. 164.

<sup>11</sup> „Iswestija“ vom 31. Oktober 1937.

<sup>12</sup> „Donschtschina“ bedeutet etwa „alles, was mit dem Don zusammenhängt“.

<sup>13</sup> Die erste deutsche Übersetzung von Olga Halpern erschien in Berlin (Verlag für Literatur und Politik) in den Jahren 1929/30. 1959 erschien das ganze Werk (das erste und zweite Buch in der Übersetzung von Olga Halpern, das dritte und vierte Buch in der Übersetzung von E. Margolis und R. Czora) im Verlag Paul List, München, zum erstenmal nach dem Krieg in der Bundesrepublik.

<sup>14</sup> Struve a. a. O. S. 289.

<sup>15</sup> Jakimenko, M. A. Scholochow: in Sowjetskaja Literatura, Moskwa 1958, T. 1 S. 697.

<sup>16</sup> Scholochow, Slowo o Rodine („Ein Wort über die Heimat“), 1954, S. 53.

<sup>17</sup> Der genaue Bericht darüber ist in der „Literaturnaja Gaseta“ Nr. 108, vom 1. September 1959 zu finden.



## DER STREITBARE HERMANN KESTEN

Einer der bevorzugten Prügelknaben ist zweifellos die deutsche Literaturkritik; vielleicht auch so etwas wie ein Esel, dem man gern eins überzieht, wenn man gerade nichts Besseres zu tun hat: Schriftsteller, die händeringend nach einem Thema für eine Glosse, einen Vortrag, einen Rundfunk-Speech suchen, kommen immer mal wieder auf die Idee, die sagenhaft gute Kritik der vielbemühten 20er Jahre gegen die heutige auszuspielen oder angesichts der letzteren mit erhobenem Zeigefinger auf die angelsächsische oder französische Literaturkritik hinzuweisen (im Vertrauen darauf, daß keiner, der das liest oder hört, von ihnen genauere Nachweise fordern wird).

Diese etwas klägliche Situation ist nun keineswegs die von Hermann Kesten. Ihm fällt im Gegenteil so viel ein, daß man kaum Schritt halten kann mit dem Tempo seiner Publikationen: zwei stattliche Essaybände – *Meine Freunde, die Poeten* (Kindler) und *Der Geist der Unruhe* (Kiepenheuer & Witsch) – allein im vergangenen Herbst; ein wenig später, zum 60. Geburtstag im Januar, noch die Festgabe seiner Freunde – wie schnell ist ein Stündchen vergangen, wenn man bloß die diesem Band beigegebenen Fotos des Autors ein wenig betrachtet. Aber auch Kesten ist mit dem Stand unserer Kritik keineswegs zufrieden. „Es fehlt nicht an Schriftstellern“, formulierte er bereits 1953 (*Der Geist der Unruhe*), „es fehlt an Kritik. Noch mehr fehlt es an geistigen, moralischen und ästhetischen Gesetzen. Das Chaos herrscht in der Literaturkritik. Der Nihilismus regiert.“ Das klingt ein wenig pauschal, ja, man könnte fast vermuten, dergleichen („Chaos“, „Nihilismus“) käme aus einer ‚konservativ-reaktionären‘ Ecke. Nichts wäre natürlich falscher – jede Seite der Essaybände dementierte diese Meinung. Hermann Kesten ist ein streitbarer Nonkonformist, ein Aufklärer pur sang, der gegen jede Art von wirklichem oder vermeintlichem Obskurantismus – die Grenzen verfließen – vom Leder zieht. Mit Valéry könnte er sagen: Dummheit ist nicht meine Stärke. Und all das, diese blitzende Gescheitheit und die Lust am Aggressiven ist gut, ist erfrischend, ist notwendig, heute und jederzeit.

Freilich erstaunt es dann schon ein bißchen, wenn derselbe Mann, der die „ästhetischen Gesetze“ – Maßstäbe wäre vielleicht besser – vermißt, von Karl Kraus und gar von Georg Trakl als „Lokaltalenten“ spricht, oder wenn er Benn, Brecht und Ezra Pound gnädig konzediert, daß sie „hübsche Verse und vielleicht sogar ein Dutzend schöner Gedichte geschrieben haben“. Kann man das Fehlen „ästhetischer Gesetze“ – bei den anderen – beklagen, und gleichzeitig selber einem Subjektivismus des Urteils huldigen, der ebenso originell wie fragwürdig ist? Und müßte man, wenn man sich selber solch

höchstpersönliche, ja, private Urteile leistet, sie nicht auch den anderen zugestehen?

Daß Hermann Kesten Benn, Brecht, Pound, Jünger oder Heidegger nicht bewundert – warum sollte er? – oder gar als Stümper brandmarkt, hat gewiß seine Gründe, die man verstehen kann. Auch wir sind keineswegs der Ansicht, daß der wütende Antisemitismus eines Céline oder Pounds verblendete Parteinahme für den Faschismus nur kleine Betriebsunfälle waren, von denen man so hurtig zum „rein Künstlerischen“ übergehen dürfte, wie das heute oft geschieht. Dennoch sollte wohl ein Schriftsteller, Hermann Kesten nämlich, der weiß und es ausspricht, daß ein guter Mensch ein schlechter Stilist und ein Talent böse sein kann (*Der Geist der Unruhe*), seinen Geschmack und sein literarisches Urteil nicht so massiv – und gleichzeitig unbewußt – von seinen politischen Urteilen bestimmen lassen. Verdikte dieser Art sind möglich, sind vertretbar, wenn man als „Kulturpolitiker“, als Partei, als Propagandist einer Idee oder Ideologie spricht. Ist dies Hermann Kestens Absicht? Oder will er ein Apostel der Aufklärung und das heißt doch: der Wahrheit sein?

Hermann Kesten möchte, so scheint uns, beides zugleich sein, und hier steckt u. E. ein Dilemma, das er selber nicht so sehr durchdenkt, als vielmehr brillant überspielt.

Wenn die Literatur, zu der natürlich auch die Kritik gehört, „im Dienste des Schönen und Guten, des Geistes und der Humanität, im Dienste der Menschheit“ steht, so müßte im Namen des „Geistes“ doch auch der, zugegeben, häßlichen Wahrheit die Ehre gegeben werden, daß das Schöne und das Gute und die Wahrheit nicht durch bloße Behauptung zur Versöhnung zu bringen sind und die Gleichung nicht so glatt aufgeht, wie dies Kesten uns immer wieder so beredt suggeriert. Gerade ein Moralist dürfte dies schwierige Problem nicht wie einen gordischen Knoten durchhauen und sich nicht vor seinem Ärgernis in die Behauptung und in die Rhetorik flüchten; gerade er müßte seinen wachsten Argwohn gegen jede vorschnelle Identifikation oder Vermengung von „Wahrheit“ und „Propaganda“ richten.

Ganz unnötigerweise ist so Hermann Kesten nicht *nur* jenes dringend notwendige Ärgernis, das er, als Kritiker und Polemiker, sein will und ist: indem er die Dummheit der Dummen beim Namen nennt, die Inhumanität der Diktatoren, und indem er mit dem Florett seines Witzes in den verquollenen Tiefsinn oder ins schlechte Deutsch alter und neuer Barden sticht. Denn unrühmlich und ein Ärgernis ist's auch, wenn er von Joyce, Proust, Kafka und Musil als „intellektuellen Extremisten“ spricht – ein Ärgernis wegen des sprachlichen Ausdrucks (klingt's nicht wie eine Verurteilung des „Intellekts“, wenn der weit geht?) und ein Ärgernis auch, weil der Verdacht nicht ganz unbegründet scheint, es solle Literatur, die etwas weiter vorstößt als die eigene, en passant ein wenig diffamiert, ein bißchen aus der „eigentlichen“ Literatur hinausgeschoben werden.

Und ein Ärgernis ist's auch für uns, gestehen wir es frei, wie Hermann Kesten in der Zeitschrift *Die Kultur* (März 1960) in seinem Artikel *Die deutschen Kritiker* flott und pauschal die Böcke von den Schafen scheiden möchte.

Die Literaturblätter der großen deutschen Tageszeitungen, so lesen wir da, seien „meist“ recht konservativ – „es herrscht meist ein gutwilliger liberaler Konservatismus“. Schlimmer noch sei's bei den Zeitschriften: „Die meisten (in einem Absatz von 12 Zeilen kommt das Wort „meist“ dreimal vor) literarischen Zeitschriften in der Bundesrepublik sind noch konservativer, sind katholisch, links- oder rechtskatholisch, sind reaktionär, sind erztraditionell, wie die *Neue Rundschau*, wie der *Merkur*, die *Neuen Deutschen Hefte*, wie die *Frankfurter Hefte*, wie viele Rundfunkabteilungen!“ (Bald darauf: „Die wenigen fortschrittlichen, gar radikalen Zeitschriften, die etwa *Andersch* oder *H. W. Richter* machten, endeten allzufrüh.“)

Wir könnten uns damit trösten, daß wir, die NDH, von Hermann Kesten mit so vielen vortrefflichen anderen Zeitschriften zusammen in eine Art Orkus befördert werden; wir könnten uns auch dabei beruhigen, daß es nicht klar wird, welche Charakterisierung – „reaktionär“ oder „erztraditionell“ oder auch „katholisch“ (Kesten könnte schon auch katholische Mitarbeiter bei uns entdeckt haben) – nun uns speziell zugedacht ist, aber – wir sind gekränkt, und sind's mit Lust und Ausdauer. Uns verstimmt so pauschales Urteilen, und kaum heitert uns der Gedanke auf, daß Hermann Kesten es nun gleichsam der deutschen Kritik en bloc heimzahlt, daß er in seiner Kontroverse mit Hühnerfeld in der „Zeit“ so wenig „reaktionäre“ Kritiker beim Namen zu nennen wußte. Ist es reaktionär oder erztraditionell, wenn in einem Aufsatz die präfaschistische Mentalität Léon Bloys aufgedeckt wird? Waren die Notizen über das Glück von Alain links- oder rechtskatholisch? Der Aufsatz Wilhelm Lehmanns über Moritz Heimann, die Rede von Hannah Arendt, der Aufsatz von Kempfski über Ernst Bloch, der von Adorno über Bloch, um nur ein paar zu nennen, – wie steht es damit? Und was die eigentliche Literaturkritik betrifft: was sind wir, wenn wir der *Lolita* nicht aufsitzen, den Verbalismus eines Kerouac aufs Korn nehmen, Bedeutung und Grenzen des neuen Böll bestimmen, das arkadische Glück eines Giraudoux' kritisch untersuchen, die Tragweite der Gesellschaftskritik Nelson Algrens würdigen –: Reaktionäre oder Erztraditionalisten oder was sonst?

Leider ist es uns nicht möglich, nur alte und neue Faschisten zu kritisieren – so viele Bücher *dieser* Sorte erscheinen nicht; leider sind wir auch nicht in der Lage, die Bücher „intellektueller Extremisten“ zu übersehen – wir bringen es einfach nicht über uns, die Bücher von Johnson oder Sarraute oder Belyi ganz zu ignorieren, wenn wir Kestens *Dichter im Café* besprechen; leider erscheinen auch so viele Bücher, bei deren Rezension gar keine Veranlassung ist, von den Nazis, den Antisemiten oder den Stalinisten zu sprechen. All das bedauern wir, wie gesagt, tief, ohne daß wir uns doch der Hoffnung hingeben könnten, es möchte dies anders werden, so daß wir Hermann Kestens Lob künftig erringen könnten; letzteres übrigens wohl auch darum nicht, weil Kesten recht wenig Klarheit darüber verbreitet, was er nun seinerseits unter „fortschrittlich“ oder „gar radikal“ versteht. Die östliche Literatur ist's nicht – seine Hiebe auf Brecht oder dessen allzu bequeme Bagatellisierung machen uns das klar (auch wenn wir, verführt durch das den Marxisten liebe



Wort „fortschrittlich“, im ersten Moment nach Osten blicken); so richtig fortschrittlich, wenn wir recht verstehen, sind aber auch nicht die klassischen „intellektuellen Extremisten“ oder jene, die diese Richtung fortsetzen, Beckett oder Robbe-Grillet oder die Sarraute – denn gleich wird uns da Hermann Kesten mit den Schlagworten „Triumph des Absurden“ und „schierer Ästhetizismus“ zur Ordnung rufen.

Wie also denn? Freimütig gestehen wir eine gewisse Ratlosigkeit angesichts der Verdikte und Lobpreisungen Hermann Kestens. Und nicht zu vergessen: wir sind gekränkt, tief gekränkt, auch wenn wir nicht wissen, ob Kesten die NDH nun für „noch konservativer“, „reaktionär“ oder „erztraditionell“ hält. Und wenn der in seiner Art verehrte, brillante, liebenswerte und ein wenig boshafte Moralist und Kritiker Hermann Kesten uns nicht Genugtuung leistet und die unser Gemüt verdüsternden Charakterisierungen unserer Zeitschrift zurücknimmt, müssen wir leider sehr drastische Maßnahmen ins Auge fassen: wir würden uns genötigt sehen, in Zukunft laufend ein Exemplar der NDH an ihn nach Rom zu schicken.

R. H.

#### GEDICHTE AUS DEM EXIL

Hilde Domin: Nur eine Rose als Stütze.  
Gedichte. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M.  
1959. 88 Seiten. 7.80 DM

Mit diesem Band stellt nun der S. Fischer Verlag Hilde Domin's Lyrik einem größeren Publikum vor, nachdem die Autorin vorher schon in den wichtigsten Literaturzeitschriften und Tageszeitungen durch Veröffentlichungen einzelner Gedichte den Boden in sehr rühriger Weise hierfür vorbereitet hatte.

Hilde Domin stammt aus Köln und lebte, weil sie Deutschland verlassen mußte, während der Zeit des „Dritten Reiches“ in England, Lateinamerika und den Vereinigten Staaten. Erst 1954 kehrte sie für einige Zeit wieder nach Deutschland zurück. In ihren Gedichten gibt sie in verschlüsselten Botschaften das bittere Gefühl des Heimatlos-Seins, der Emigration, des ruhelosen Wanderns von Land zu Land wieder: „Für uns, die wir stets unterwegs sind / – lebenslängliche Reise, / wie zwischen Planeten – / nach neuem Beginn“ oder „du, / der Wanderer / von Tag zu Tag / und von

Land zu Land, / an dem das Wort / von der Flüchtigkeit / allen Hierseins / Fleisch ward“. Aus solcher inneren Not wird dann die Sprache – und in dieser das einfache Ding und Tier – der einzige Ort, an dem sie sich geborgen fühlt. Sie sucht „Anteil zu haben / an der Zärtlichkeit von Katze und Hund“ und weiß: „Apfelbaum und Olive sind überall dein“. In dieser Teilhabe findet sie, da sich doch alles als zerstörbar erwiesen hat, gerade an dem Zerbrechlichsten, an dem Zeichen der Rose, ihre sichere Stütze.

Im dritten Teil des Bändchens steht das für Hilde Domin vielleicht zentralste Gedicht „Wen es trifft“, das 1953 in Vinalhaven geschrieben wurde. Mit hoher Intensität werden Situationen des Grauens und Stationswege des Leidens beschworen, die ein anonymer „Er“, Repräsentant des flüchtigen Emigranten, durchläuft. Wer Glück hatte und diesem Inferno entkommen konnte, verdankt es ohne erkennbares Verdienst der Gnade „der unbekannten / allmächtigen Instanz“. In einzelnen Passagen dieses und auch anderer Gedichte des Bandes werden die Bilder freilich bisweilen überdehnt. Wenn es heißt: „Er wird unter Druck / in Tränen gekocht / bis das Fleisch / auf den

Knochen weich wird / wie in den langsamen  
 Küchen der Zeit“, so mag das angehen. Die  
 Dichterin läßt aber den Assoziationen dieser  
 sehr weiblichen Küchenmetapher etwas zu  
 freien Lauf, wenn sie fortfährt: „Er wird  
 durch die feinsten / Siebe des Schmerzes  
 gepreßt / und durch die unbarmherzigen /  
 Tücher geseiht / die nichts durchlassen /  
 und auf denen das letzte Korn / Selbstgefühl/  
 zurückbleibt“. Auch Metaphern wie „Freu-  
 denbaum“ für Körper wirken etwas gesucht.  
 Anderes erinnert unfreiwillig an die er-  
 heiternden Funde barocker Sprachgesell-  
 schaften: „Wir lesen mit kopfschüttelndem  
 Entsetzen, / wie die Schwalben vom Himmel  
 fallen / nach den Atomexplosionen / auf  
 einer anderen Erde“. Hier kommt das lei-  
 dige Gefühl auf, als sei die Entsetzlichkeit  
 einer Atomexplosion nur benutzt worden  
 um eines sprachlichen Effekts willen.

Zwei weitere Hauptthemen, um die Hilde  
 Domins Gedichte kreisen, sind Tod und  
 Liebe. Wie die „Rose“ wird ihr auch der  
 Tod zum Symbol der Zuflucht und der  
 Beständigkeit. Der Tod und der Tote wer-  
 den plötzlich der unverlierbare Besitz für  
 denjenigen, der alles verloren hat. Allein  
 der Tod ist „sicherer Verlaß“. Daneben  
 aber stehen herbe Liebesgedichte, gezeichnet  
 von der Erfahrung des Emigrantenschick-  
 sals, das als stellvertretend und typisch für  
 unsere Stellung im Leben überhaupt emp-  
 funden wird. Deshalb steht hinter der alten  
 und immer wieder neu erlebten Gewißheit  
 des „Du bist mein und ich bin dein“ jedes-  
 mal die Frage nach dem Wohin und der  
 endlichen Heimat. Solche Verse berühren  
 stark in der menschlichen Haltung, wie sie  
 auch als Dichtung überzeugen. Die lyrische  
 Transponierung des Gefühls in die Sprache  
 ist hier gelungen. Gelegentlich haften Bilder,  
 die sogar allein abgedruckt und aus ihrem  
 Zusammenhang gelöst, schon „Gedicht“  
 genug wären:

Wenn die Blinden kommen  
 eingesammelt an ihren Stab,  
 nichts als Blinde  
 von einer Straßenseite zur andern.

Arme Blinde in Bastschuhen  
 wenn Abend wird,  
 und ein Kind genügt  
 für eine Schnur von Männern.

Bemerkenswert ist schließlich, da es im Ge-  
 gensatz zu der konservativen Thematik  
 dieser Gedichte steht, wie weitgehend  
 Hilde Domin auf den Reim, auf über-  
 lieferte Strophenformen und – diesen ent-  
 sprechend – auf festgefügte Metren ver-  
 zichtet hat. Alle hier enthaltenen Gedichte  
 sind ihrer Struktur nach freie Rhythmen.  
 Der Band macht den Eindruck, daß es sich  
 nicht um eine Auswahl, sondern um das  
 Gesamt eines kleinen lyrischen Werkes han-  
 delt. Eine kritisch selektierende Hand wäre  
 mitunter von Nutzen gewesen. Man wird  
 im ganzen kaum sagen: eine neue deutsche  
 Lyrikerin; aber doch: ein Band mit einer  
 Reihe bemerkenswerter Gedichte.

Berlin

Peter Stutzke

#### WEG INS AUSWEGLOSE

Alexander Xaver Gwerder: Land über  
 Dächer. Nachgelassene Gedichte. 1959.  
 48 Seiten. 3,80 DM

A. X. Gwerder: Dämmerklec. Nachgelassene  
 Gedichte. 1958. 48 Seiten. 3,80 DM

A. X. Gwerder: Möglich, daß es gewittern  
 wird. Nachgelassene Prosa. 1958. 80 Seiten.  
 3,80 DM

*Alle Bücher im Verlag der Arche, Zürich*

Als Alexander Xaver Gwerder neunund-  
 zwanzigjährig im Herbst 1952 in Arles frei-  
 willig seinem Leben ein Ende setzte, ver-  
 stummte wohl die größte Begabung unter  
 den jüngeren Dichtern der Schweiz. Außer  
 dem zu seinen Lebzeiten erschienenen, wenig  
 beachteten Gedichtband *Blauer Eisenhut*  
 (1951) liegt nun der dichterische Nachlaß,  
 herausgegeben von *Hans Rudolf Hilty* in Ver-  
 bindung mit *Trudy Federli-Gwerder*, im we-  
 sentlichen vor: drei schmale Arche-Bänd-  
 chen mit Gedichten und kurzen Prosastücken,

ferner das dialogisch aufgeteilte, ebenso aufrichtige wie rasante Selbstbekenntnis *Maschenriß*, ein vulkanischer Ausbruch von suggestiver Eindringlichkeit, ein Feuerwerk brillanter Formulierungen und haarsträubender Platitüden, das gleichwohl die zutreffendsten Einsichten in die eigene, die dichterische Existenz Gwerders enthält (erschieden in der Zeitschrift „Hortulus“, Heft 27).

Gwerders Lyrik kommt unmittelbar aus den „Stauungen des Innerpersönlichen“. Ein ungestümes Fragespiel des vereinsamten Ich, das jede „Unaufrichtigkeit“ verabscheut und mit verzweifelter Wollust sich selber als „Inhalt“, als „Experiment“ erlebt. Die „erschreckend stillen Dickichte der Dunkelheit – ein wenig Romantik und Trauer, die ernster ist, als es scheint“. Gwerders Großstadtlyrik, überschattet, melancholisch, mit romantischem Vokabular angereichert, steht den Heym, Stadler, Benn nahe. Gwerders Gedichte und kleine Prosastücke sind von bewundernswerter poetischer Intensität, ganz mit Poesie geladen, mit Bildern von dunkler Schönheit. Die Gedichtfiguren sind straff, obwohl hier nicht die „intellektuelle Bezugsfindung“ vorherrscht wie bei Benn, sondern eine blühende Assoziationsvielfalt, selbst auf die Gefahr hin, gelegentlich in handfesten Kitsch auszurutschen.

Eindeutig, bis zur Wahl der Vokabeln, ist die Übernahme Bennscher Theorien: die absolute Forderung nach dem „Überstehen im schöpferischen Augenblick“, nach dem „Blühen im Hirn“, die lakonische Bekundung „Biß und Rausch ist unser Teil“ oder „Eingestiegen! Tier und Zierat, / Ohnmacht-dumpfes treibt im Stamm“ oder „das kreist und wogt und wimmert aus Lidschlag und Lippe“. Solche Aussagen kommen so gezielt und treffend aus der menschlichen und dichterischen Existenz Gwerders, daß von Epigonentum schon gar nicht mehr gesprochen werden kann. Was Benn 1925 in einem Rundfunkdialog „individuelle Monomanie“ nannte, das findet in Gwerder – bis zu seinem tragischen Ende – eine grausame, beispielhafte Verwirklichung. „Da hilft keine Story weiter als bis in das Tal des Todes.“

Das Faszinierende und zugleich Erschreckende in den Gedichten Gwerders ist die gelegentlich in unerhört schöne poetische Bilder gegossene Unerbittlichkeit, mit der sich Gwerder ins Ausweglose steigert, die von Anfang an vorhandene Witterung des Todes. Gwerder nannte sich selbst „Individualanarchist“ und verstand darunter „persönliche, unbeschränkte, eigentümliche Freiheit“. Diese Freiheit war aus der „Perspektive des einzelnen – gegen die andern“ gerichtet, gegen das „Tun in Konventionen“, gegen jede „schickliche Mittelmäßigkeit“. Gwerder steigerte sie zu einem „Tanz der Verneinung“ und forderte schließlich, „daß die Welt mit ihm übereinstimme“. Es wäre verfehlt, gegen den Widersinn, gegen das Unfertige einer solchen Position zu polemisieren. Gwerder war nüchtern genug, festzustellen „Die Außenwelt ist mir zu steil, ich rutsche ab“ – und zu wissen, was dem „Am Rande stehen, dem Strudel zusehen und wie die Blasen platzen“ folgt. Es muß auch nicht betont werden, daß hinter all dem Sarkasmus bis zu „er strich sich selber aus wie einen mißratenen Satz“ die reine Verzweiflung steht, eine Gebrochenheit der menschlich-dichterischen Existenz, der das lösende Wort einfach versagt blieb. Was darüber hinausgeht, ist Mysterium, bleibt auch uns verschlüsselt. Es sei denn, man begreife den Selbstmord als Frage, die jeden und die Gesellschaft angeht.

Gwerder spricht einmal von „lauter Tangenten, die das Unbegreifliche touchieren, man merkt erst später, wann das war“. Das ist ein gutes Wort. Einem Menschen, dem Gott „einer unserer Stile, die Welt zu sehen – kein besonders geistvoller“ ist, kann man nicht mit christlichen Argumenten kommen. Es hat auch keinen Sinn, das Geschehene ins Unrecht zu setzen, weil das Tun des täglichen Richtigen immer mehr ist als die Flucht hinter den Szenenablauf des Lebens. Nicht Abkehr von der Welt, sondern liebende Durchdringung ist gefordert. Aber Gwerder gehörte zu jenen „unglücklichen Intelligenzen“, die Camus in seinem Essay *L'Homme révolté* meint, „die dem Erdulden begrenzter Le-



bensbedingungen eine finstere Exaltiertheit vorziehen, bis Himmel und Erde zugrunde gehen“. Uns erschüttert die tragische Konsequenz, die diesem ganzen Prozeß innewohnt. Gwerder ließ eine Handvoll schöner Verse zurück, darunter dieser: „Sieh, es wird Zeit, daß ich ende. / Die Wälder sind voll von Traumgetier, / und ich darunter bin nicht von hier . . . / Ich gäbe alles, wenn ich dich fände!“ Aber auch die zurückgelassenen Gedichte Gwerders können den Prozeß, der den jungen Schweizer Lyriker zum „Hintergrund für diese Tragödie“ wählte, nicht ungeschehen, noch nicht einmal milder machen. München

Eberhard Horst

## ROMAN EINES KOMMIS

Rudolf Lorenzen: Alles andere als ein Held. Roman. *Verlag Ullstein, Berlin 1959. 175 Seiten. 18.50 DM*

Rudolf Lorenzen gehört wie die Figur, die er geschaffen hat, dem Jahrgang 1922 an. Ähnlich wie das Buch-Leben seines Robert Mohwinkel ist auch das wirkliche Leben des Verfassers verlaufen: unheldisch und kleinbürgerlich-normal trotz des Riesenaufwands an Heroismus, den die jüngstvergangene Epoche zu treiben beliebte. Lorenzen war Handlungsgehilfe in einer Bremer Schiff-fahrtsfirma, er wurde eingezogen als Arbeitsdienst-Mann, ausgebildet als Funker, machte den Krieg mit, geriet in russische Gefangenschaft und begann nach der Entlassung wieder dort, wo er vor dem Krieg aufgehört hatte. Erst sehr spät und nicht ohne „romanhafte“ Entzweigung trennen sich die bis dahin eng miteinander verbundenen Lebensläufe: Lorenzen wird freier Schriftsteller, er hat Erfolg (1957 Erzählerpreis der „Süddeutschen Zeitung“), findet einen potenten Verlag. Sein Romangeschöpf dagegen wandelt auf abschüssigen Pfaden, bereichert sich auf unreelle Art, steigt eindrucksvoll ins deutsche Wirtschaftswunder ein; aus dem

Handlungsgehilfen wird über Nacht ein Reeder, für den es nichts mehr gibt, „worüber er unglücklich sein mußte“.

Mag der ungeistige Romanheld schließlich also wie der Verfasser einen hübschen Aufstieg zu verzeichnen haben, das Ende des Buchs macht trotz der geheimen Entsprechungen zwischen hüben und drüben, die auch hier noch walten mögen, deutlich, daß es Lorenzens Absicht war, sein Alter ego, Robert Mohwinkel, literarisch von sich abzusetzen und zu einer repräsentativen zeitgenössischen Figur zu verfremden. Dieser Versuch ist dem Autor nicht schlecht gelungen. Der nachdenklich stimmende Mangel an – sei es positivem, sei es negativem – Enthusiasmus, mit dem Lorenzen in diesem Buch seinem eigenen Leben gegenüberzustehen scheint, die gleichsam natürliche Mitgift an Objektivation noch vor aller eigentlich künstlerischen Bemühung haben im Verein mit einem überaus exakten Gedächtnis einen Zeitroman von beachtlicher Qualität ergeben. In seiner Schmucklosigkeit, seiner „gezielten“ Ungenialität läßt sich Lorenzens Erstling geradezu als Geschichtsquelle für die Erkenntnis der Bewußtseinslage einer deutschen beat generation lesen.

Die Optik des Buchs, das dem pompösen Vordergrundgeschehen der ansonsten spießbürgerlichen Epoche ein bißchen kritische Skepsis und sehr viel Gleichgültigkeit entgegensetzt, hat mit Satire wenig zu tun. Satire entsteht in der Stimmung des Kampfes, sie setzt eine geistig artikulierte Position voraus. Daran fehlt es hier. Es ist im Gegenteil das Charakteristische des Romans, daß auf dergleichen anspruchsvolle Konfrontation verzichtet und daß die Historie aus dem beschränkten, „außengesteuerten“ Gesichtswinkel des Kommis dargestellt wird, einer epochalen Schlüsselfigur, die Lorenzen, ausgerüstet mit Sachkenntnis wie kein zweiter und über sichere Gestaltungskraft verfügend, mit einer in der gegenwärtigen Literatur fast schon verpönten Realistik zu entwerfen gewußt hat. Der Verfasser hat begriffen, daß heute nicht

mehr die Politik, sondern das Soziale „das Schicksal“ ist. Freilich: mit der buchhalterischen Gewissenhaftigkeit, die den Roman kennzeichnet, wird gleichzeitig eine entscheidende Wandlung in der inneren Form der sozialen Welt von heute registriert. Mohwinkel, dessen privates Leben zwar stets aufs niederdrückendste von Tanzturnieren, Kaffeehaus- und Kinobesuchen und einer gemüthlosen Form von Erotik beherrscht war, der aber in seinem Untertanen-Dasein immerhin einen – wenn auch verkümmerten – Imperativ des Dienens als moralisches Relikt des alten Deutschland kannte, lernt auch diesen Rest verantwortungsvoller Teilnahme am Ganzen der Gesellschaft als veraltet und überholt über Bord werfen. Die Geschichte dieses Gewissensverlustes, der stellvertretend steht für die Veränderung unseres geistigen Klimas zum kälteren hin, liest man nicht ohne Bewegung; das um so mehr, als der „passive“ Verfasser mit keiner Silbe protestiert und sich gegen Ende in zunehmendem und verwirrendem Maß hinter der Halbmaske seines immer epikuräischer werdenden epischen Spiegelbildes verbirgt.

Düsseldorf Franz Norbert Mennemeier

#### DAS KALEIDOSKOP

M. Y. Ben-gavriël: *Der Mann im Stadttor*. Roman. Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1960. 254 Seiten. 14.80 DM

In der deutschsprachigen Literatur sind die echten Geschichtenerzähler selten, und den wenigen, die es gibt, fehlt es an der rechten Anerkennung. Sie werden – so ist es nun einmal hierzulande – ungern unter literarischen Kategorien beurteilt, sondern lieber nach ihrer Wirkung auf das Publikum oder nach ihrer Profession als „Humoristen“ oder als „Journalisten“ etikettiert, und damit rangieren sie weit hinter manchen mit Ernst, Tiefsinn und diversen „Anliegen“ einherschreitenden Dichtern und Denkern deutscher Art, denen es oft mit weit dürfti-

gerem Gepäck gelingt, für Jahrzehnte in die Literaturgeschichten einzugehen. Diese Ehre wird M. Y. Ben-gavriël sicherlich in keinem größeren Umfange zuteil werden, als es etwa Roda Roda, Gustav Meyrink oder Egon Erwin Kisch geschah. Dabei gibt es zwischen diesen Geschichtenerzählern bemerkenswerte Parallelen: nicht nur, daß sie ein hervorragendes Deutsch schreiben, nicht nur, daß ihnen Fabel, Anekdote, Stoff scheinbar mühelos in den Schoß fallen, nicht nur, daß sie mit Lust und unerschöpflicher Phantasie einfach erzählen können – alles Eigenschaften, die heute selten geworden sind –, sondern alle diese Geschichtenerzähler sind eigenartigerweise auch als Untertanen der k. u. k. Monarchie geboren, und jeder von ihnen hat eine mehr oder weniger deutliche Beziehung zu den östlichen Teilen dieser Monarchie, insbesondere zu Prag. Die soziologischen Voraussetzungen für diese geistige Verwandtschaft wird uns, nach den Katastrophen der letzten Jahrzehnte, wohl keine Dissertation mehr aufklären können. Immerhin bleibt auffällig, daß auch Ben-gavriël einen Roman geschrieben hat, dessen Schauplatz Prag ist, und einen anderen, den man – nicht mit Unrecht – den „israelischen Schwejk“ genannt hat. Das Merkwürdigste ist wohl, daß hier ein Autor der deutschsprachigen Literatur zugehört, der, in dem vorliegenden Buche, von sich selbst sagt: „Ich habe Europa aus irgendwelchen mir nicht ganz erklärlichen, vermutlich atavistischen Gefühlen mein Leben lang abgelehnt.“ Seit 1917 lebt der jetzt 68jährige Ben-gavriël auf dem Gebiet des heutigen Staates Israel. Er hat zwei Berufe, die nach engeren deutschen Begriffen einander angeblich ausschließen: er ist Offizier und Journalist zugleich. Und er schreibt Bücher, die zwar alle Erfahrungen seiner Metiers ausnutzen, die aber weder einen Journalisten noch einen Militär zum Verfasser haben, sondern – nun eben: einen Erzähler.

*Der Mann im Stadttor* ist die Geschichte von einem Inder, der einmal, möglicherweise nur als Vision, am Anfang des Buches

im Jaffator von Jerusalem sichtbar wird und dann nie wieder auftaucht, obwohl der Autor ein Menschenalter lang auf dem Wege zu ihm ist. Das Kaleidoskop, das dieser Inder in der Hand trug, wird zum Leitmotiv dieses Weges, von dem die Erzählung immer wieder mühelos abirrt zu kleinen und großen, ernsten und lächelnden, bitteren und nachdenklichen Geschichten und Geschichtchen, ohne daß man auch nur einen Augenblick lang zu folgen müde würde.

Der Autor, der von sich selbst behauptet, daß ihm „konzessionslose Schroffheit“ zur Natur geworden sei, erzählt mit soviel noblem Charme, daß es kein treffenderes Urteil über ihn geben kann als das, welches er selbst von einer Person seines Romans über sich fallen läßt: „Sie sind letzten Endes ein Romantiker“, sagt diese Romanfigur zu ihm und fährt fort, er habe „die Fähigkeit, seine wirkliche Anlage zu verbergen... die Fähigkeit, das romantisch konzipierte Bild während des Schreibens in eine nüchterne, wenn auch überaus plastisch wirkende Tatsachendarstellung zu verwandeln, als stamme sie von einem völlig unbeteiligten, also überaus objektiven Außenseiter...“

Die Unauffälligkeit, mit der solche und andere, zum Teil faszinierend aktuelle Bemerkungen in das leuchtende Bunt der Erzählung eingestreut sind, ist nur eines der Merkmale, durch die sich das Werk dieses Autors von dem peinlichen Snobismus und der „maghrebinischen“ Prätension seiner Nachahmungen unterscheidet.

Berlin

Hans Kricheldorf

## SVEVOS MEISTERWERK

Italo Svevo: Zeno Cosini. Roman. *Aus dem Italienischen von Piero Rismondo.* Rowohlt Verlag, Hamburg 1959. 470 Seiten. 19.80 DM

Obwohl der Roman *Zeno Cosini* schon vor drei Jahrzehnten in deutscher Übersetzung vorgelegt worden ist, ist merkwürdiger-

weise dieses Werk des Triestiners Italo Svevo bei uns nahezu unbekannt geblieben. Im vergangenen Herbst hat es nun Rowohlt in einer revidierten Übertragung neu herausgebracht; es soll eine Gesamtausgabe dieses Dichters einleiten, welche die beiden vorausgegangenen Romane *Una Vita* und *Senilità* und auch einen Band Erzählungen umfassen soll.

Italo Svevo, zu deutsch der „italienische Schwabe“ ist ein Pseudonym; der bürgerliche Name des Schriftstellers heißt Ettore Schmitz – die väterlichen Vorfahren Svevos waren aus Deutschland eingewandert, seine Mutter war Italienerin. Diese Herkunft und der Wohnsitz Triest, wo man „Triestinisch“ sprach, erwiesen sich für Italo Svevo als Belastung: er fühlte sich als Italiener und schrieb auch seine Werke italienisch, aber es scheint, daß diese Sprache für ihn doch zeitlebens so etwas wie eine Fremdsprache geblieben ist. „Es ist ganz klar“, so heißt es auf den letzten Seiten von *Zeno Cosini*, „daß zum Beispiel mein Leben ganz anders aussehen würde, wenn ich es in meinem Dialekt hätte erzählen dürfen.“ Das mag wie eine witzige Übertreibung klingen, enthält aber doch auch eine Portion Wahrheit: die Italiener selber waren mit dem Italienisch, das Italo Svevo schrieb, lange Zeit nicht so recht glücklich, erst Moravia und die Neorealisten haben sich intensiver mit seinem Werk beschäftigt und seine Bedeutung gewürdigt, nachdem es schon einmal, in den 20er Jahren, in Frankreich und auch von James Joyce gefeiert worden war.

Der eben zitierte Ausspruch enthält aber darüber hinaus noch eine tiefere Wahrheit: es paßt zu dem Schriftsteller Svevo und es paßt vor allem vorzüglich zu dem Helden des Romans *Zeno Cosini*, daß er in einer Sprache schreibt, die ihm von Kindheit an nicht ganz so vertraut ist wie der Triestiner Dialekt. Seinem ersten, 1892 erschienenen Roman „Una Vita“ wollte Italo Svevo ursprünglich den Titel geben *Un inetto* – ein Lebensunfähiger, ein Untauglicher. Was aber ist charakteristisch für einen Lebensuntüchtigen? Zweifellos doch dies, daß ein



solcher Mensch an die gegebenen Lebensbedingungen nicht gut angepaßt ist, daß er die Spielregeln der Gesellschaft nicht beherrscht, daß er nicht „mitmachen“ kann oder nicht will. Dieses Problem des ‚Nonkonformismus‘ war also für den Schriftsteller Italo Svevo von Anfang an gegeben – es war nicht ganz *seine* Sprache, in der er sich auszudrücken hatte. Und betrachten wir den Roman *Zeno Cosini* – es ist der letzte von den dreien, die Svevo geschrieben hat –, so begegnen wir diesem Sachverhalt der Fremdheit, der Verfremdung noch einmal: Zeno Cosini, von einem Psychoanalytiker zur Niederschrift seines Lebens angeregt, ist ein Mensch, der anders ist als seine Triestiner Mitbürger, ein Außenseiter des Lebens, ein Fremdling oder ein nicht ganz geglückter Wurf in dieser Welt.

Worin besteht sein Außenseitertum? Man könnte es sich leicht machen und antworten: in seiner Einbildung, und man hätte, vielleicht, damit nicht einmal ganz unrecht. Zeit seines Lebens leidet der Held dieses Romans an eingebildeten Krankheiten, an seinem wirklichen oder vermeintlichen Ungeschick, an seinen Zwängen und Süchten. Diese Einbildungen aber sind etwas Wirkliches – vielleicht nicht ganz so wirklich wie das Handelshaus, das der Held von seinem Vater übernommen hat und von einem Verwalter führen läßt, immerhin jedoch eine Realität, die sich durch einen bloßen Willensakt nicht aus der Welt schaffen läßt. Als Beispiel für die Fruchtlosigkeit solcher Willensakte steht in dem Roman die Zigarette, die Leidenschaft des Rauchens: der Held will sich sein ganzes Leben lang das Rauchen abgewöhnen und raucht sozusagen sein ganzes Leben lang die „letzte Zigarette“.

Diesen vergeblichen Versuchen, sich mit allen möglichen Mitteln das Rauchen abzugewöhnen, ist gleich zu Beginn des Romans ein ganzes Kapitel gewidmet. Dergleichen hat etwas Banales, auch Krankhaftes – der Leser könnte mißbilligend den Kopf schütteln. Aber wenn er den Roman und dieses Kapitel richtig liest, wird er dies nicht tun; denn Italo Svevo erzählt mit trockenem Witz, mit

Ironie und ohne eine Spur von weltanschaulich aufgeputztem Abstinenzlertum. Die Sache ist ernst *und* witzig, beinahe tragisch und doch außerordentlich komisch – und so ist auch der ganze Roman. Der Held, der alles andere als ein Held ist, möchte gesund sein, lebenstüchtig, er möchte von seinen Leiden befreit werden. Dies gelingt ihm nicht oder doch nur in gewissen Situationen, die ihn unmittelbar mit der Härte des Lebens konfrontieren. Aber Italo Svevo und sein Held Zeno Cosini machen aus der Not eine Tugend, und dies ist sehr wahrscheinlich das eigentlich Moderne an diesem Roman. „Wie immer“, schreibt Zeno Cosini, „war ich, anstatt Augen und Ohren offenzuhalten, damit vollauf beschäftigt, meine eigenen Gedanken zu erforschen.“ Es entspricht dieser Intention, daß der Originaltitel des Romans lautet: *La coscienza di Zeno*. Tatsächlich will Italo Svevo nicht den schönen Schein des Lebens darstellen oder dramatische Ereignisse schildern, sondern er will *erkennen*, und zwar in erster Linie sich selber. Zeno Cosini ist wie sein Autor ein analytischer Geist: er zerlegt das vermeintlich Einfache und Allgemeine, so wie ein Prisma das Sonnenlicht in die verschiedenen Farben zerlegt. Gesundheit etwa, um die sein Denken unaufhörlich kreist und die er erringen möchte, ist so für ihn nicht eine unreduzierbare Gegebenheit, sondern gleichsam die Mitte zwischen zwei Krankheiten, die sich die Waage halten. Alles ist schwierig und komplex, vor allem natürlich das Leben, aber in alles kann auch der erkennende Geist eindringen, und darin besteht seine Größe und Würde. Der ins Leben schlecht eingefügte, der so oft hilflose und fast immer neurasthenische Zeno Cosini gewinnt auf diese Weise gewissermaßen in zweiter Instanz den verlorenen Prozeß des Lebens: sein Leiden, echt oder eingebildet, wird zum Vehikel des Erkennens, sein angeborener Nonkonformismus wird literarisch fruchtbar gemacht. *Zeno Cosini* ist ein kluger und ein amüsanter Roman, das Werk eines Moralisten. Seine Sprache ist genau, ohne äußeren Glanz, ganz metaphernarm – die Moralisten lieben



nis für das bedauernswerte Mädchen haben – all das ist nicht bloß geschickt, sondern beklemmend genau und realistisch zusammengetragen und als menschliche Kulisse herumgestellt. Schließlich merkt Toni, was da eigentlich auf sie zurückt und welche Übereinstimmung man von ihr mit dem stillschweigenden Urteil ihrer Welt erwartet. Diese Gesellschaft geht so völlig auf im sanften Genuß einer gesicherten Prosperity, sie lebt so abgeschirmt und ist jeder elementaren Gemütsbeanspruchung so entwöhnt, daß sie bei einem solchen Unglück ohne weiteres in die gemeinste und bequemste der „Erleichterungen“ ausweicht: das Opfer ist selbst schuldig an seinem Mißgeschick. Als Toni dies endlich begreift und in einer desperaten Trotzhaltung dem trüben Spiel sogar Vorschub leistet, hat sie der gesellschaftlichen „Begreiflichkeit“ ihres Falls genau das Opfer gebracht, dank dessen man zur Tagesordnung übergehen kann. Nun akzeptiert sie dieses „Ausgestoßensein“ ganz folgerichtig und bis zu dem Punkt, wo sie sich dem erstbesten an den Hals wirft.

Der Roman führt den Originaltitel *Lost Summer*. Das klingt nicht ganz so angestrengt symbolisch wie *Das Scherbengericht*. Die kritische Spitze des Romans gilt auch nicht eigentlich einem moralischen Scherbengericht wie etwa in Fontanes *Effi Briest*. Auf der Toni Newman Christopher Davis' lastet keine „Schande“ oder ein sittlicher Makel. Sie überfordert nur die unwirkliche Behaglichkeit ihres Gesellschaftskreises, sie bringt in die seelische Klimaanlage dieser Menschen eine Störung, und diese Beeinträchtigung wird mit technischer Kühle abgestellt. Das ist alles. Lauter nette, gutmütige Menschen – aber sie vertragen keinen Luftzug des Schicksals mehr.

Die Stärke dieses Romans ist, daß darin nicht Moral gepredigt wird. Es geht überhaupt ziemlich lautlos darin zu. Tücke und Grausamkeit tragen Samthandschuhe, alles Böse ist die Ausgeburt von Schwäche und Unfähigkeit. Es ziemt sich für ein heiratsfähiges Mädchen, den jungen Männern seines Kreises sexuell entgegenzukommen –

es ziemt sich jedoch nicht, von Unbekannten vergewaltigt zu werden. Das ist, in seinem ganzen Widersinn, nicht die Moral von der Geschichte, sondern die Konsequenz einer Gesellschaftsmoral, die ihr Verhalten sozusagen automatisiert hat. Ihr seelisches Komfortbedürfnis ist im Begriff, in Unmenschlichkeit umzuschlagen. Diese Tendenz an den Pranger zu stellen, hat sich Davis zur Aufgabe gemacht. Mit Recht wird man einige Erwartungen auf einen Autor setzen, der mit knapp dreißig Jahren ein Erstlingswerk von solchem Rang vorlegt.

Berlin

Walter Lennig

## MORALIST UND ÄSTHET

Elio Vittorini: Offenes Tagebuch 1929 bis 1959. *Aus dem Italienischen von Eckart Peterich. Mit einem Vorwort von Alfred Andersch. Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau 1979. 476 Seiten. 19.80 DM*

*Diario in pubblico* nannte der italienische Schriftsteller Elio Vittorini dieses Buch. Es ist ein Tagebuch besonderer Art; nicht *journal intime* wie etwa die Aufzeichnungen André Gides, Robert Musils oder Cesare Paveses, sondern ein konstruiertes Diarium, das in der Öffentlichkeit entstand und für sie geschrieben wurde, eine Sammlung publizistischer Arbeiten nämlich, die Vittorini während der vergangenen dreißig Jahre in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichte und die er nunmehr in chronologischer Ordnung und zum Teil mit nachträglichen Anmerkungen versehen vorlegt. Wenn diese Aufsätze und Betrachtungen, die politischen Polemiken, Kulturkritiken und literarhistorischen Essays dennoch das Fragmentarische von Tagebuchaufzeichnungen haben, so deshalb, weil Vittorini noch innerhalb der einzelnen Artikel eine Auswahl traf und lediglich die Abschnitte in sein Buch aufnahm, die ihm im Rückblick auf die dreißig Jahre wichtig erschienen. Dem öffentlichen Charakter des Tagebuches zufolge fehlt die private Notiz völlig. Wir



erfahren nichts über das Leben seines Verfassers. Wir erfahren nicht, wie er, ein Junge ohne abgeschlossene Schulbildung, zu der Reife und umfassenden Bildung gelangte, die das Tagebuch von Anfang an kennzeichnen. Vittorini, 1908 in Syrakus auf Sizilien geboren, war einundzwanzig Jahre alt, als er den Aufsatz schrieb, der unter dem Titel *Auf der Suche nach Meistern* das *Offene Tagebuch* einleitet. In ihm schon zeigt sich, zugleich mit dem Widerstand gegen die „amtliche Kultur“ des Faschismus, der eine „national-volkstümliche“ Kunst propagierte, seine Abneigung gegen die Romantik des 19. Jahrhunderts. Ihr literarisches Vorbild wird als unbrauchbar angesehen. Benedetto Croce wird abgelehnt, D'Annunzio verworfen, anerkannt wird als einziger Italiener Italo Svevo. Man hat den Eindruck, als finge plötzlich, nach einer tiefen Zäsur, für Italien die Literatur des 20. Jahrhunderts an: „Da wurde die Literatur der Jungen geboren . . . Blitzschnell wurden unsere Meister erkannt und ausgerufen . . .“, so heißt es in dem Aufsatz vom Oktober 1929. Und diese Meister sind fürs erste Gide, Proust und Joyce, sind die Schriftsteller der europäischen Moderne. Einige Jahre später entdeckt Vittorini Faulkner und Hemingway, und ihre Namen tauchen von nun an immer wieder auf. Er übersetzt ihre Bücher ins Italienische (und nicht nur sie, sondern auch Melville, Poe und Defoe, D. H. Lawrence, Erskine Caldwell, Steinbeck und Saroyan), er adaptiert ihre Erkenntnisse in seinen eigenen Werken und gibt die *Americana*, eine Anthologie amerikanischer Literatur von Benjamin Franklin bis T. S. Eliot heraus. Die Tradition der italienischen Nationalliteratur wird einer neuen kosmopolitischen geopfert. „In unserem heutigen Leben“, schreibt Vittorini, „haben wir vieles mit den Amerikanern gemeinsam, vor allem in den Rhythmen, während wir fast nichts mehr mit dem gemeinsam haben, was das italienische Leben beispielsweise in den Zeiten Alessandro Manzonis war. In den eigenen Werken dem Werk Manzonis ähnlich sein, wäre heute ein sehr viel ärgeres Indiz von Künstlichkeit

als etwa eine Ähnlichkeit mit zeitgenössischen Schriftstellern der fernsten Länder. Die Zeit entfernt unendlich mehr als der Raum.“

Aber Vittorini, der zusammen mit Pavese als der Entdecker der amerikanischen Literatur für Italien gilt, der für sich und seine Zeitgenossen neue Methoden und Ziele fand, bleibt nicht in der literaturkritischen Diskussion stehen. Denn er weiß, „daß jede neue Stellungnahme des poetischen Bewußtseins (auf die eine oder andere Weise) den ganzen Besitz dessen voraussetzt, was im zeitgenössischen Bewußtsein schon intellektuell wirksam ist. Das heißt, daß eine neue Stellungnahme des poetischen Bewußtseins sich nur in dem manifestieren kann, der den Honig und den Wermut des zeitgenössischen Bewußtseins bis zur Hefe ausgetrunken hat.“ Elio Vittorinis *Offenes Tagebuch* zeigt auf jeder Seite die unablässige Bemühung, sich mit diesem zeitgenössischen Bewußtsein auseinanderzusetzen und die Zusammenhänge der Welt und der Gesellschaft zu begreifen, in der er lebt. Sein Interesse gilt der Malerei und der Architektur, dem Theater und dem Film ebenso wie dem Faschismus und dem Marxismus, dem XX. Kongreß der KPdSU und dem algerischen Militärputsch.

1941 tritt Vittorini der Kommunistischen Partei Italiens bei, obwohl er, als der Schriftsteller, der er ist, niemals Marxist sein konnte. Er schreibt für die Zeitungen der italienischen Widerstandsbewegung und gibt nach dem Krieg die kommunistische Zeitschrift *Il Politecnico* heraus. Er wendet sich in diesen Jahren vor allem den sozialen Problemen Italiens zu. Aber sehr bald richtet sich seine Kritik gegen den Kommunismus. In einem im „Politecnico“ abgedruckten Brief an Togliatti verteidigt er die Literatur gegen die Machtansprüche der Partei. Vittorini gibt sein politisches Engagement auf zugunsten des „natürlichen“ Engagements des Künstlers gegenüber der Realität. Seine Haltung ist noch heute die gleiche wie vor dreißig Jahren. Es ist die des Schriftstellers unserer Zeit, der sich, anders als der fortschrittsgläubige Schriftsteller des ver-

gangenen Jahrhunderts, zwischen den Fronten befindet und darauf besteht, „daß es vor der Freiheit keine Wahrheit geben kann und daß der Weg des Menschen jedenfalls in der Richtung führt, die von der Freiheit zur Wahrheit führt und nicht umgekehrt.“

Alfred Andersch, der in einem kenntnisreichen Vorwort den Schriftsteller Elio Vittorini vorstellt, sieht die Bedeutung des *Offenen Tagebuches* nicht zuletzt in seinem Nachweis, daß man Künstler und Moralist zugleich sein kann. „Ich gebe zu“, schreibt Andersch, „daß man nicht unbedingt beides zugleich zu sein braucht, aber so, wie es einen Vulgärmarxismus gibt, eine enge soziologische Determination der dichterischen Existenz, so gibt es heute, in der Nachfolge Benns, in Deutschland einen vulgären Ästhetizismus, der jegliche Beziehung des Künstlers zur Gesellschaft, in der er lebt, zur Gesellschaft und zu seinem Gewissen, und die ganze Fermate von Form und Inhalt frech in Abrede stellt. In dieser Hinsicht erfüllt das *Offene Tagebuch* eine aktuell-polemische Funktion. Es zeigt, daß man zugleich ein ausgekochter Ästhet und ein Schriftsteller des Engagements sein kann.“

Ludwigsburg

Gunar Ortlepp

## MOSAIKEN DES GEDANKENS

Ernst Jünger: *Sgraffiti*. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1960. 188 Seiten. 28.— DM

Die in dreihundert nummerierten Exemplaren erschienene Luxusausgabe seines jüngsten Werkes *Sgraffiti* wurde Ernst Jünger von seinem Verleger als Geburtstagsgabe dargebracht. Zur gleichen Zeit läuft eine Gesamtausgabe seiner Werke an. Jünger ist am 29. März fünfundsiebzig Jahre alt geworden. Das Datum war gewiß kein besonderes Jubiläum. Einige honneurs, die für einen siebzigsten Geburtstag vielleicht geeigneter gewesen wären, die Ehrenbürgerschaft seines derzeitigen Wohnortes Wilflingen in Oberschwaben und der Preis des Kultur-

verbandes der deutschen Industrie, haben ihn aber jetzt schon erreicht. Andererseits macht die Versöhnung der Kritik und der Intellektuellen, soweit sie ihre Zentren in den derzeitigen Akademien und Autorenklubs haben, bei Jünger wesentlich langsamere Fortschritte, als dies im analogen Beispiel Gottfried Benns der Fall gewesen ist. Darin spricht sich vielleicht etwas vom politisch indifferenteren, der Musik ähnlicheren Charakter des Gedichts im Gegensatz zur Prosa aus. Inzwischen bleibt aber Jünger, wie tief auch immer der persönliche Haß oder die persönliche Hinneigung zu diesem großen Schriftsteller gehen mag, eine Zierde unserer zeitgenössischen deutschen Literatur. Bei jedem andern Volk und in jeder anderen Situation als in der unsrigen, die vom Nazismus und seinen ebenfalls allmählich die Pathologie streifenden Kontrastercheinungen verdorben ist, wäre der einfache Respekt vor dem Ingenium längst auch im Falle Jüngers zum Tenor jeder kritischen Beurteilung geworden.

*Sgraffiti* ist nur ein kleines Werk. Vielleicht kann man überhaupt nicht im eigentlichen Sinne von einem „Werk“ sprechen, da Anfang und Ende, der Umfang wie die besonderen Inhalte dieser Schrift nirgends eine deutliche Architektur durchschimmern lassen. Der Titel ist der bildenden Kunst entliehen. Sgraffiti sind Zeichnungen, Radierungen und Malereien, bei denen „etwas weggekratzt“ wird. Die Technik wird u. a. in der keramischen Kunst angewendet. Solche besonderen Eigenschaften dürften aber bei der Benennung der Aphorismen, Glossen, Anekdoten und Kurzsays, aus denen sich das Buch in bunter Folge zusammensetzt, kaum eine beträchtlichere Rolle gespielt haben. Der Titelbegriff war unverbraucht und klangvoll, darin wird sich seine Entstehungsgeschichte erschöpfen.

Nach dem zusammenhängenden, unter einer geschichtsphilosophischen Idee stehenden Werk *An der Zeitmauer* tut diese kleine Schrift als Ganze keinen neuen Schritt des Autors in inhaltlicher oder formaler Hinsicht. Es würde schwer sein, ihr einen be-

sonderen Gedanken oder eine bisher unbekannte Intention des Verfassers zu entnehmen, vielmehr handelt es sich ganz einfach um die in längerer oder kürzerer Zeit gesammelten Früchte einer auf ihre originelle Weise nachdenkenden, die Einsichten und Einfälle mit besonderer Formkraft artikulierenden Existenz. Der Jünger des *Abenteuerlichen Herzens* hat sich in den *Sgraffiti* fortgesetzt sowie der des unvergessenen aphoristischen Anhangs in *Blätter und Steine*: „Beleuchtung, Belichtung. Das i wird gesetzt, um die Kürze zu veranschaulichen. Es ist das gleiche i wie in Blitz und Augenblick“ – „Wir müssen älter werden, um die Frau als Frau zu schätzen, nicht nur als Frau, die uns gefällt.“ – „Gott spricht, aber er antwortet nicht.“ –

Dieser Aphoristiker Jünger – merkwürdigerweise geizt er mit seiner glücklichsten Gabe – steht heute auf ziemlich einsamer Höhe. Aber auch sonst hat das kleine Buch einen mindestens zehnfachen Gehalt im Verhältnis zu seiner Seitenzahl, einen nach innen hochgradig verdichteten „Druckraum“. Die Kostbarkeit der Ausstattung entspricht hier wirklich einmal dem Wert. Ernst Jünger ist so ausschließlich und so leidenschaftlich Metaphysiker, daß er kaum wissen wird, in wie hohem, ja „verbotenem“ Grade alle seine Welt-Erfahrungen ihm nur dazu dienen, die unmittelbare Erfahrungswirklichkeit immer wieder „ihre Inferiorität fühlen zu lassen“. Sie kommt sozusagen bei ihm nicht vor, das große sinnlich-geistige Kontinuum des Wirklichen wird immer nur auf die sporadisch unter ein und derselben Decke verborgenen Stellen abgeleuchtet und abgetastet, in denen es für seinen überwirklichen Hintergrund durchlässig wird. Mit dieser Suche kann man sicherlich mehr als ein Menschenleben lang fortfahren, ohne daß die Beute nachlassen wird oder nicht mehr überraschend und kostbar genug ist. Andererseits besteht ein heimlicher Widerspruch zwischen der Unveränderlichkeit dieser Methode bei Jünger und ihrer inneren Tendenz, den Brennpunkten des Lebens, u. a. also auch der Veränderung, nahe

zu bleiben. Es ist sehr seltsam, daß Jünger im Großen, d. h. an den großen Mustern und Meistern des Denkens und Dichtens relativ so wenig „gebildet“ ist, daß er, der einerseits die erlesensten Lektürefrüchte zu sammeln weiß, andererseits selber ein so schwacher Leser des wirklich Wichtigen bis in sein Alter, bis in die Reflexe auch dieses jüngsten Buches hinein bleibt. Mit dieser Wesensgrenze wird man bei ihm wohl usque ad exitum rechnen müssen, ganz anders als bei seinem weniger genialen Bruder, dessen redliche Mühseligkeit in den Hochgebirgen der Philosophie trotz aller Kargheit der Ernten demgegenüber einen menschlich näheren und auch cum grano salis bewunderungswürdigeren Zug herauskehrt. *Sgraffiti* kann, wenn man einmal in der Metapher bleiben will, eher als eine musivische denn als eine graphische Arbeit gelten, obwohl die Zeichnung des Gedankens schärfer und kontinuierlicher ist als in den Mosaiken der bildenden Kunst. Die Lektüre leuchtet noch lange nach.

Berlin

Joachim Günther

#### DER DICHTER UND DIESE ZEIT

Hugo von Hofmannsthal: Aufzeichnungen.  
S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1959.  
382 Seiten. 22,50 DM

Ein bedeutsames Unternehmen ist zu Ende geführt: Herbert Steiners schöne und großzügige Hofmannsthal-Ausgabe ist abgeschlossen. Wenn wir dennoch die stattliche Reihe der fünfzehn Bände nicht ohne leise Wehmut überblicken, so deshalb, weil sie eine kritische Ausgabe auf lange hinaus verhindern werden, ohne sie doch ersetzen zu können. Doch die Unvollkommenheit einer so eindrucksvollen Leistung zu beklagen, ist weder unseres Amtes, noch wäre es fruchtbar – freuen wir uns des unausschöpfbaren Reichtums, der jetzt, vorläufig gesichert, vor uns ausgebreitet ist.

Der letzte Band, der nun vorliegt, teilt durchaus nicht das Schicksal so mancher



Abschlußbände großer Gesamtausgaben: degradiert zu sein zum Papierkorb, zu einem willigen Gefäß, das die Schnitzel und Splitter, das Zufällige und Belanglose, das Ungeformte und das Verworfenen aufzunehmen hat. Freilich ist auch er nicht aus einem Guß; zu einem Drittel enthält er Entwürfe, Briefe, Antworten auf Umfragen und eine Reihe von Feuilletons, wohlbedacht zwar und gelegentlich funkelnd von unerwarteten Aperçus (so wenn Sokrates als „Farceur“ zum Vater der ironischen Komödie proklamiert wird) – aber im ganzen doch nur Nachtrab und Abglanz der vier Prosa-Bände. Daneben steht *Ad me ipsum*, der Komplex von Entwürfen zur Deutung des eigenen dichterischen Werkes, ein unentwirtbar verknäulter Kokon, der doch, abgespult, einen unendlichen glänzenden Faden ergäbe: ein kaum auszuschöpfendes Arsenal von Materialien und Gedanken und unvergleichliches Dokument eines sich selbst kontrollierenden poetischen Ingeniums. Den Kern des Bandes jedoch bilden die bisher verstreut publizierten Tagebücher, ergänzt durch das *Buch der Freunde*.

Enttäuscht wird sein, wer sich aus den Tagebüchern biographische Details verspricht, Intimes oder gar Pikantes und Boshafes, Nachrichten aus der Rodauner Häuslichkeit oder der Wiener Gesellschaft; die Diskretion dieser Aufzeichnungen ist vollkommen, und die persona pratica Hofmannsthal tritt völlig hinter der persona poetica zurück. Doch auch wer Einblicke tun will in die Werkstatt des Dichters, wer das Werden des Werkes beobachten, das herzbewegende Ringen des Genies miterleben möchte, wird sich vergebens an diese Aufzeichnungen wenden. Der sich in diesen Blättern manifestiert, ist nicht der Begnadete, sondern der poeta eruditus, der trotz seines Unmuts gegen die „alles verschlingende Uniform“ des Essays der glänzendste Essayist seiner Zeit war.

Nur mühsam ist hinter der Fülle, der Belesenheit, dem glänzenden Scharfsinn dieses Ideenmagazins die Figur des Sammelnden und Denkenden zu gewahren. Unübersch-

bar allerdings ist die Lücke zwischen 1899 und 1904. Der Götterliebbling, der Kronprinz, der mit unbegreiflicher Souveränität im Reiche des Schönen wie in einem angestammten Erbe waltet, tritt nach den Jahren des Verstummsens – der Chandos-Krise – als ein Verwandelter wieder auf: als Verweser eines schon gefährdeten Reiches, von dem man oft nicht weiß, ob es Österreich heißt, Europa oder das unirdische Imperium des Geistes und der Humanität. Nur zu ahnen ist es, daß er, nach 1918, als Statthalter des nicht mehr Existierenden sich fühlen mußte, daß der Schleier der Vereinigung ihn mehr und mehr verhüllte und entrückte. Nur ganz wenige umgeben ihn, ihm verbunden durch sein Werk wie Strauss und Reinhardt oder durch ihr Werk wie Schnitzler, Andrian, Kaßner; in der Ferne der Freund: Bodenhausen. Wirklicher fast erscheint die erlauchte Schar, deren Wirken und Wesen so manche dieser Aufzeichnungen gewidmet ist: Goethe und Molière, Diderot und Lessing, Goldoni und Calderon; das unablässige Gespräch mit den Größten übertönt immer wieder das Summen der täglichen Gegenwart.

Manchmal mag den Leser eine leise Ungeduld überkommen ob dieser geschlossenen Gesellschaft, ob dieses Dichters, der seinen schwanken Sitz hinter den massiven Standbildern der unantastbarsten und verehrtesten Gestalten der europäischen Überlieferung verbirgt. Ist das nicht „eine gewisse feinere transzendente Eitelkeit“, ein „gewisses Maß von Hochmut“ im Spiele? Oder ist gar dieser Hohepriester der unantastbarsten Tradition einfach ein Reaktionär?

Doch solcher Schluß wäre voreilig und ungerecht. „Die in der Zeit liegende Idee mußte durchgeführt werden“, schreibt Hofmannsthal über Maria Theresia, „aber mit einer unbedingten Schonung der Kräfte des Beharrens.“ Wenn in der Zeit eine andere Idee lag als die, die der Reichsverweser meinte: um so schlimmer für die Zeit, wie sich gezeigt hat. Er wußte um die Dämonen, denen er seine geistige Existenz abringen

mußte, um das Grausige und Bodenlose, das hinter der scheinbar unerschütterlichen Sicherheit seiner überlegenen Position lauerte; ja er wußte, daß hinter dem Vorhang, den er vor alles Schmerzliche und Schwere zieht – und der oft ein eiserner Vorhang ist –, sich die lautlose Tragödie des Überholten abspielte, dessen, der mit einem Teil seines Wesens und Werkes der Ewigkeit, mit einem andern aber der Vergangenheit angehört. Und daß er von sich selbst ebenso wie von Eberhard von Bodenhausen hätte sagen können: „Er lebte in einem Europa, das nicht mehr ist.“

Köln

Herbert Singer

### EIN ERSTER SCHRITT

Ernst Benz: Die christliche Kabbala. Ein Stiefkind der Theologie. *Albae Vigiliae, Neue Folge, Heft XVIII.* Rhein-Verlag, Zürich 1958. 64 Seiten. 8.80 DM

Durch Scholems großes Werk (vgl. NDH 1959 H. 63) ist für uns die Geschichte der jüdischen Mystik überschaubar geworden; aber über die Ausstrahlungen der Kabbala auf die abendländische Geistesgeschichte, auf Theologie und Philosophie wissen wir noch wenig Zuverlässiges. Dennoch sind diese Ausstrahlungen reicher und vielfältiger, als man gemeinhin glaubt, und ihnen nachzuspüren müßte um so reizvoller sein, als selbst die älteren Beiträge zu ihrer Geschichte einigermaßen verschollen sind. So möchte man hoffen, daß nach Aufsätzen von Scholem und W. A. Schulze diese Schrift von Benz einen kräftigen Antrieb für solche Studien bedeutet. Denn soviel kaum beachtetes Material sie vorlegt, so konzentriert sie sich doch auf einen relativ engen Ausschnitt aus dem Bereich dessen, was sich als christliche Kabbala bezeichnen ließe, auf die Figur des schwäbischen lutherischen Mystikers und Theosophen F. C. Oetinger (1702–1782). Ihm als Propagator Swedenborgs hatte Benz schon früher ein Buch gewidmet (*Swedenborg in Deutschland*), nun rückt er seine Beziehungen zur Kabbala

Lurias (Lorija) in den Mittelpunkt. Als Vermittler, durch seine *Cabbala Denudata*, erhält Knorr von Rosenroth seinen Platz, daneben, wie sich versteht, die Personen, deren Bekanntschaft Oetinger die Hinführung zur Kabbala verdankt, die Jungfer Schütz und Koppel Hecht. Daß von Oetinger und über ihn der Weg zu Schelling führt, zeigt die geschichtlich bedeutsame Stellung des Mannes an.

Von den kabbalistischen Spekulationen, die Oetinger übernommen und für seine theologischen Zwecke umgeformt hatte, erörtert Benz ausführlicher leider nur die Lehre von den zehn Sefiroth, die ein Versuch ist, die Selbstentfaltung Gottes im Zusammenhange mit der Entstehung und Entwicklung des Universums in ihren verschiedenen Stufen zu begreifen. Ich möchte auf zweierlei besonders hinweisen. Die Lehre von den Sefiroth dient wie schon Reuchlin so auch Oetinger für eine Ausdeutung oder, wenn man will, Umdeutung der christlichen Trinitätslehre. Oetinger setzt die drei „Personen“ Gottes mit den ersten drei Sefiroth (Cheter, Chochma, Binah) gleich (die restlichen sieben mit den sieben Geistern nach Off. Joh. 1,5). Damit kommt bei ihm die Trinitätslehre in den Sog der neuplatonischen Emanationslehre, aus der die Sefirothlehre erwachsen ist: „Obschon in Gott eine dreifache Wirkung . . . in sich, durch sich und aus sich ist, so kann man dieß keine Person nennen“, sagt Oetinger. Man versteht, daß sich orthodoxe Theologie von kabbalistischen Einflüssen beschwert fühlte, daß andererseits aber diese Abschwächung des Trinitätsgedankens denen nicht unsympathisch ist, die nach einer erneuten Begegnung von Christentum und Judentum auf theologischem Boden streben. Die zweite Tatsache, die ich hervorheben möchte, ist die auf den ersten Blick so merkwürdige „Vergleichung von Newtons Philosophie mit der kabbalistischen“ durch Oetinger. Nun ist Newtons Auffassung des Raumes als Sensorium Dei sicherlich auf verwandtem Grunde gewachsen, aber wenn wir auch des großen Physikers mystische Neigungen kennen, so ist

doch sein überaus umfangreicher handschriftlicher Nachlaß, in dem sie sich dokumentieren, nie wirklich durchforscht worden. Ein solcher „theologischer Hintergrund“ besagt, worüber man sich klar sein sollte, nichts für oder gegen die wissenschaftliche Relevanz der auf ihm erwachsenen Theorien, doch wäre es ungewöhnlich interessant, die Nahtstellen zwischen Spekulation und wissenschaftlicher Begriffsbildung genau zu sehen.

Die Schrift von Benz macht einen Anfang, sie läßt noch viele Fragen offen, auch in Bezug auf Oetinger. Dieser fuße auf der lurianischen Kabbala, der „neuen“ Kabbala, deren hochgespannte messianische Erwartung ausgelöst war durch die Vertreibung der Juden aus Spanien. Gerade dieser Charakter mußte bei Oetinger einen Widerhall finden, als er selbst durch Bengel in Endzeiterwartung lebte. Benz hebt das mit Recht hervor. Aber wie weit schließt Oetinger sich unmittelbar an Luria an – das heißt, da Luria selbst keine Bücher hinterlassen hat, an das Buch *Ez Chajim* des Luriaschülers Vital? Er benutzte offenbar auch den *Emek ha-Melech* des Naftali Bacharach, der sich eng an Sarug hält, einen durchaus selbständigen Fortbildner lurianischer Lehren. Zwischen Oetingers Quellen verdiente genauer geschieden zu werden. Freilich, man muß auf diesem Felde froh sein, wenn überhaupt schon Quellen faßbar werden. So fließt über den „philosophe inconnu“ (Saint-Martin) auch in die deutsche Philosophiegeschichte kabbalistisches Gut über.

Der Schrift ist eine Abbildung der kabbalistischen Lehrtafel der Prinzessin Antonia von Württemberg in der Dreifaltigkeitskirche zu Teinach (1662) beigegeben. An ihr hatte Oetinger kurz vor seinem Tode sein kabbalistisches System zusammenfassend erläutert. Darin findet sich auch die erwähnte Vergleichung der Newtonschen Philosophie mit der kabbalistischen. Auch Christian Wolff und Plouquet entgingen, was für den Philosophen nicht ohne Ironie ist, solchem Vergleiche nicht.

Hembsen

Jürgen v. Kempfski

## ZAUBERN, HEILEN, HEILIGEN

Magie und Wunder in der Heilkunde. Ein Tagungsbericht der Stuttgarter Arbeitsgemeinschaft „Arzt und Seelsorger“. Hrsg. von Wilhelm Bitter. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1959. 177 Seiten. 12.80 DM

Der Kreis der Vortragenden und an den Aussprachen Beteiligten, deren Worte und Standpunkte dieser ungemein reichhaltige Band festhält, reicht weit: Psychotherapeuten – hauptsächlich aus der Schule von C. G. Jung, mit dessen „Stellungnahme“ begonnen wird –, Kliniker, Neurologen, Parapsychologen und Christen beider Konfessionen sagen über Magie, Wunderheilungen und Heiligung das aus, was sie wissen oder interpretieren. Jung berichtet von mehreren Fällen, bei denen psychische Ereignisse bzw. psychische Behandlung nicht nur reichliche Krebs-Metastasen, sondern auch den Primär-Tumor zum Verschwinden brachten, was ihn freilich nicht veranlasse, an die Möglichkeit psychotherapeutischer Heilung von Tumoren zu glauben. „Im Fall einer derartigen Behandlung kann die Berührung der Sphäre der Archetypen jene Konstellation bewirken, die der Synchronizität zugrunde liegt. Unter diesen Umständen kann natürlich (!) irgend etwas (!) erwartet werden, das ans Wunderbare grenzt oder schlechthin wunderbar ist, weil wir beim besten Willen die Wege und Mittel eines synchronistischen Resultates nicht herausfinden können.“ Es ist der von Jung seit Jahrzehnten aufgeführte Eiertanz, mit Hilfe von Terminologie die Entscheidung zu vermeiden, ob mit metaphysischen Realitäten außerhalb – ober- und unterhalb – der Psyche gerechnet werden muß.

„Synchronizitäts-Phänomene“, erklärt Bitter, „beziehen sich auf Ereignisse, die nicht kausal aufeinander bezogen werden, sondern bei denen die Verbindung durch eine sinn-gemäße Gleichzeitigkeit von innen und außen zustande kommt.“ Ein sinnvolles akausales Geschehen lasse sich bei magischen Vorgängen, insbesondere bei magischen Hei-



lungen feststellen. *Adolf Allwohn* versteht unter Magie „ein Handeln, das sich auf die wirksame Gegenwart numinoser Kräfte im Sinnlich-Erfaßbaren bezieht. Ein unvereinbarer Gegensatz zwischen Magie und Religion bestehe nicht. Er kommt – nach eindrucksvoller Kasuistik aus Seelsorge und Heilpraxis – zu dem Ergebnis: „Die ungute Magie kann nur durch die Erneuerung der biblischen Heilweise abgewehrt werden. Magisch-suggestive Elemente in der pragmatischen und psychotherapeutischen Heilpraxis der Gegenwart kann man nach alledem insoweit gutheißen, als sie an der Glaubensüberzeugung von der in den Urbildern erscheinenden Macht Gottes und an der ‚Aufhebung‘ der Magie durch Jesus Christus orientiert sind.“

*Heinrich M. Christmann* stellt Wunder und Pseudo-Wunder sowie Sakrament und Magie als Doppelgegensatz dar, wobei er betont, daß das echte Wunder nicht in geschöpflicher Macht steht, sondern jenseits der Ordnung und Wirkweise der gesamten Natur liegt; nur Gott selbst komme als eigentliche Ursache des Wunders in Frage, dessen tieferer Sinn darin liege, Zeichen und Zeugnis zu sein dafür, daß „das Reich“ im Kommen ist. In der Magie wirke reine Naturkraft, die auf der Mana-Vorstellung beruhende magische Handlung sei ein menschlicher, das Sakrament, in dem die Kraft Christi wirke, hingegen ein gnadenhaft-göttlicher Vorgang. Dem katholischen Theologen Christmann stimmt der evangelische Theologe *Adolf Köberle* in schöner Una-sancta-Gesinnung zu: „Das Wunder will eigentlich nur ein eschatologischer, vorweggenommener Hinweis auf die vollkommene verklarte neue Schöpfung sein und hat wirklich nur diesen eschatologischen Sinn. Es ist zugleich aber auch ein Ausdruck eben dafür, daß die Erlösung bis in die Leiblichkeit, bis in die kranke, seufzende Kreatur hinein sich erstrecken muß.“ *Georg Siegmund* schildert kundig die Wunderheilungen von Lourdes und die kritische Strenge des ärztlichen Büros. Er regt an, daß von medizinischer Seite aus dem reichen

Aktenmaterial eine sorgfältige Auswahl einiger klarer Fälle der Öffentlichkeit vorgelegt werde. Der Kliniker *Jores*, der die berühmt-berüchtigten „doppelten Blindversuche“ ausspielt, definiert Glauben als „den Verzicht auf das eigene Ich“. Die „spezifisch menschlichen Krankheiten“ beruhen „letzten Endes auf einer Ichverstrickung“, bis „der uns Ärzten nur zu bekannte chronisch kranke Mensch“ nach zehn Jahren vergeblicher Heilungssuche beim Psychotherapeuten landet, der „in systematischer und langer psychologischer Kleinarbeit“ die Ichverstrickung abbaut und „damit die Zweifelsucht beseitigt“. Wesentlicher *Hans Benders* Vortrag „Glaubensheilung und Parapsychologie“ und vor allem der Abschluß des Buches durch *G. R. Heyers* Beitrag „Magie und Wunder in der Heilkunde“ mit dem Ausblick auf ein Arzttum, dem die Integration der verschiedenen geist-seelischen Aspekte des Menschen gegeben ist und das aus einer höher dimensionierten Ganzheit heraus zu handeln vermag, der dann der magisch-mythische Bereich ebenso dienstbar sein kann wie der rationale. Auch die übrigen Beiträge des Buches weisen, teils tapfer und klar, teils suchend und bangend, auf die Wende hin, die sich in Medizin und Seelsorge vollzieht, die beide – Heilkunde und Heil-Kunde – ganz ernst und konkret mit Mythos, Magie und Mirakel umzugehen beginnen.

München Herbert Fritzsche

#### KRITISCHER COMMON SENSE

Herbert Read: Die Kunst der Kunstkritik und andere Essays zur Philosophie, Literatur und Kunst. *Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh* 1960. 371 Seiten. 21.50 DM

Fällt gesprächsweise der Name Herbert Read, dann horchen die Fachleute auf, wird Herbert Read zitiert, dann wissen nicht nur die Eingeweihten, daß Kennerschaft und Urbanität zu einem Urteil zusammenschießen, dessen Richtigkeit zumindest

glaubhaft, dessen Trefflichkeit anerkannt, dessen Fairneß aber unbezweifelbar ist. Sir Herberts äußerer Ruhm beruht auf seiner Tätigkeit als Präsident des britischen Kunstrates, Herausgeber von Burlington's Magazine, Professor der Kunstwissenschaft und last not least als Kunstkritiker. Damit hätten wir bereits die Kehre vom äußeren zum inneren Ruhm erreicht und haben uns zu fragen, worin letzterer begründet ist. Außer den bei uns im vergangenen Jahrzehnt veröffentlichten Büchern *Wurzelgrund der Kunst*, *Kunst und Industrie* und *Geschichte der modernen Malerei* bietet sich als Antwort die jüngst erschienene *Kunst der Kunstkritik* an, eine Sammlung von 40 Aufsätzen über Philosophie, Literatur und Kunst, die von 1948 bis 1957 geschrieben und vor 3 Jahren in London publiziert worden ist. Zunächst wird zumal der deutsche Leser durch das Bekenntnis Reads entwaffnet: „Ich behaupte nicht, daß in der Sammlung ein bestimmtes Ordnungsbild sichtbar wird, und ich bin überzeugt, daß jeder Logiker sich ein intellektuelles Vergnügen daraus machen könnte, meine Widersprüche aufzudecken. Ich bin durchaus nicht auf der verzweifelten Jagd nach den ‚Tröstungen des Irrationalen‘; ich bin vielmehr ein Pluralist und lasse gern eine ganze Reihe von Wahrheiten vom Stapel, ohne das Verlangen zu empfinden, ihnen mit einer ‚zusammenfassenden Formel‘ Gewalt anzutun.“ Also nichts da von deutschen Fragen wie „Was ist Kunst“, „Wesen der Dichtung“ oder „Ewige Philosophie“. Read ist bescheidener. Sein Blick hat nicht die gläubige Diagonale, er ist geradeaus gerichtet. Das hat den Vorteil, daß die Konturen des Gegenstandes klar bleiben. Und den Nachteil? Die Erkenntnisse bleiben diesseitig. Sie ermangeln jener „Tiefe“, die in der unterschiedenen Absage an „die“ Wahrheit auch gar nicht vorhanden sein kann. Es gibt viele Wahrheiten. Haben Wahrheit und Künstler erst einmal 50 Jahre überstanden, wird ihr Wahrheitsgehalt gewichtiger. Wertbeständigkeit und Werterkenntnis erfolgen also durch Aussonderung. Es gibt für Read keine „obe-

ren“ Wahrheiten, geschweige denn eine „höchste“, sondern eher nur Haupt- und Nebenwahrheiten. Der vom (soziologisch interpretierten) Zeitgeist hart bedrängte Kritiker versucht mit rechtschaffenen Ruder schlägen das Boot seiner Aufrichtigkeit auf der waste sea der Erkenntnis voranzubringen. Mitgefühl und Einfühlung in den Gegenstand seiner Kritik geben ihm die Richtung an, sein Verständnis dient ihm als Kompaß. Read kennt keinen Himmel über dem Meer der Erkenntnis. Ewige Sterne leuchten ihm nicht als Zeichen evidenter Seinswahrheit. Ihre Stelle haben Leuchtschilder eingenommen, Orientierungswahrheiten auf Zeit, die immer wieder neu verankert werden können. Doch was braucht ein Mensch schon mehr, wenn er jenen herrlichen common sense besitzt, Amalgam von Gescheitsein, Bescheidwissen und Humor, der ihn befähigt, Tiefe durch Weite, Welt durch Kontinente zu ersetzen? Und was für Kontinente: Kunst, Literatur, Philosophie, unter denen die Philosophie für Read den entrücktesten Erdteil darstellt, an dessen Einfahrt sich ähnlich der Freiheitsstatue New Yorks das Standbild Nietzsches in die Höhe reckt. Wer als Kritiker common sense besitzt, denkt nicht esoterisch, er denkt sozial. Er bedenkt die Dinge auch der anderen wegen und möchte von ihnen auch verstanden werden können. Solche Haltung verändert die Lage des Gegenstandes. Er wird der Gesellschaft zugeordnet, wird soziologisiert, wird diesseitig gemacht. „In jeder stabilen Zivilisation finden wir eine innig-sympathische Übereinstimmung von Kunst und Gesellschaft – die Kunst verkörpert die Ideale dieser Zivilisation und verleiht ihren Zielen zuversichtlich Ausdruck.“ Gauguins Symbolismus zum Beispiel verdeutlicht sich durch die Interpretation dieses Kritikers: „Er ist kein Maler für Maler gewesen, und man entdeckt seinen Einfluß . . . in den Herzen von Menschen“. Der „inspirierte Kesselflicker“ Calder ist „ein protestierender Künstler“. Bei „F. L. Wright“ heißt es: „Jeder Architekt wird . . . zum Soziologen“. Was Read als Symbol der späten Bilder

Kokoschkas herausübersetzt, kommt einem humanitär aufgeklärten Glaubensbekenntnis gleich. „Menschliche Erlösung, Erlösung durch Erziehung, durch schöpferische Tätigkeit, durch Kunst.“ Erlösung aber wovon? Von der Angst und der Unsicherheit. Daher auch die Wesensverwandtschaft von primitiver Kunst und modernem Menschen, wie sie insbesondere bei der gegenwärtigen Plastik festzustellen ist. Der Verfasser stützt sich zum Beweis auf die Erkenntnisse der Psychoanalyse des Unbewußten, des lieben Gottes von unten, und fühlt sich C. G. Jung verpflichtet, den er eingehend würdigt. Read weist auch der Literatur eine sozial-moralische Funktion zu (z. B. „Ezra Pound“, NDH/65). Daß er kein trockener Positivist ist, beweist u. a. sein „Bild in der modernen englischen Lyrik“.

So erweist sich Sir Herbert alles in allem als ein ebenso beschlagener wie klarer Kopf, bei dem sich Distinktion mit Selbstbescheidung mischt. Das soll nicht heißen, daß die mitunter spröde Landkarte seines Geistes keine strittigen Vermessungen aufweist, Höhen nivelliert oder Ebenen erhöht. Aufrichtigkeit lautet das Glaubensbekenntnis des Kritikers. So bleibt der Leser bei der Lektüre dieses Buches gleichermaßen vom Rausch der Erkenntnis wie vom fog der Behauptung verschont.

Bremen \ Wolfgang Schmeisser

## INTELLEKT UND SENSIBILITÄT

Raymond Escholier: Henri Matisse. Sein Leben und sein Schaffen. *Diogenes Verlag, Zürich 1958. 311 Seiten mit 87 Reproduktionen und Fotos. 26.90 DM*

Gaston Diehl: Henri Matisse. *Verlag F. Bruckmann, München 1959. 132 Seiten Text, 140 Tafeln, davon 40 farbig, sowie zahlreiche Textabbildungen. 65.— DM*

Auf der documenta II in Kassel, die im wesentlichen einen Triumph der *peinture informelle* darstellte, wurden – gewissermaßen

als Präludium – auch die Wegbereiter der modernen Malerei mit einigen hervorragenden Meisterwerken gezeigt. Nur Henri Matisse fehlte. War es Zufall, daß derjenige unter den Meistern des 20. Jahrhunderts, der die Farbe wie kaum ein zweiter von ihren bisherigen Fesseln befreite, mit keinem einzigen Bild vertreten war? Zufall oder Absicht. Sicher ist, daß die farbigen Werke eines Afro, de Staël und Nay, die ebenfalls auf dieser Ausstellung zu sehen waren, ohne die Wagnisse von Matisse nicht denkbar sind. (Die großflächigen Kompositionen des Dänen Mortensen stammen sogar gewissermaßen in direkter Linie von den *papiers découpés* ab.) Sein Fehlen auf der documenta II wiegt um so schwerer, als selbst angesehene Kunstkritiker in Matisse nicht viel mehr sehen als einen geistreichen Dekorateur, eine Art Vorläufer der heutigen Ausstatter von Luxusappartements und Filmen in Technicolor. Vielleicht können die angezeigten Bücher helfen, dieses Mißverständnis zu klären, dem besonders das deutsche Kunstpublikum häufig unterliegt.

Das erste ist eine gekürzte Übersetzung, die in der Reihe „Atelier, eine Sammlung von Dokumenten zur Kunst unseres Jahrhunderts“ im Diogenes Verlag, Zürich, erschienen ist. Im französischen Titel *Matisse ce Vivant* wird die Absicht des Autors Raymond Escholier, vornehmlich ein Bild von der Persönlichkeit des Malers zu entwerfen, deutlicher als im deutschen. Dieses Bild wird vervollständigt durch die zahlreichen in den Text eingestreuten Briefe und Aussprüche der Freunde über Matisse sowie Fotos und Reproduktionen nach seinen Gemälden, die leider nicht farbig sind. Bemerkenswert sind einige Gespräche über verschiedene Themen, die der Meister mit dem Autor selbst geführt hat. Sie bezeugen seinen lebhaften, vielseitig gebildeten Geist und vermitteln dem Leser Einsichten in seine Lebens- und Kunstanschauungen. Besonders Erhellendes weiß er über die Porträtmalerei und Buchillustration zu sagen. Das Kapitel über den Zeichner Matisse bildet eine gute Ergänzung zu dem Buch von Diehl. Escho-



lier schreibt einen klaren Stil, der frei von jedem Pathos ist. Das Werk macht den Eindruck legitimer Intimität.

Im Gegensatz zu diesen auf den Menschen und vielseitigen Künstler gleichzeitig gerichteten Ausführungen beschäftigt sich *Gaston Diehl* ausschließlich mit dem Maler. Was er hier allerdings an genauen Bildanalysen und kritischen Erörterungen künstlerischer Probleme bietet, ist hervorragend und den großen Monographien über Klee, Picasso und Kandinsky ebenbürtig. Einige Abschnitte aus Schriften von und über Matisse, aufschlußreiche und zum Teil auch kritische Bemerkungen zu den abgebildeten Tafeln von Agnes Humbert sowie verschiedene Übersichten vervollständigen den Text. Eine Einschränkung des Lobes muß bei dem opulent ausgestatteten Abbildungsteil gemacht werden. Hier wäre angesichts der Bedeutung der Spätwerke eine größere Zahl von farbigen Abbildungen wünschenswert gewesen. Dafür hätte man von den Bildern der frühen Akademiezeit weniger Farbtafeln bringen können. Vor allen Dingen fehlen sie bei den *papiers découpés*, die mit zwei einfarbigen Reproduktionen nur unzureichend vertreten sind. Nehmen sie doch eine Sonderstellung in der gegenwärtigen Kunst ein und sind die Quintessenz der farbigen Gestaltungskunst von Matisse.

Diese Akzentverschiebung wird aber durch den Text, der die Gewichte objektiver verteilt, ausgeglichen. Der Autor behandelt das gesamte malerische Œuvre unter Betonung der künstlerischen Wende- und Höhepunkte. Er bleibt aber nicht bei der Analyse der Bilder stehen, sondern setzt sie stets zum bildnerischen Grundproblem von Matisse in Beziehung. Wenn es im Bereich der Kunst, wo nur die subjektiven „Lösungen“ gelten, überhaupt erlaubt ist, theoretisch zu denken, würde dieses Problem bei Matisse etwa heißen, eine farbige Flächengleichung herzustellen, die sich allein auf der realen Bildebene, unter Verzicht auf den in der Malerei bisher üblichen illusionistischen Bildraum,

vollzieht. Die einzelnen Farbflächen haben also auch, wenn das Bild nicht nur eine flache Dekoration sein soll, Körper- und Raumfunktionen zu übernehmen, und zwar nur durch ihre unterschiedliche Intensität und Qualität – Funktionen, die bislang meistens ein zeichnerisch prästabiliertes oder auf andere Weise der Farbe die Priorität nehmendes Raumsystem innehatte. Cézanne hatte zwar schon den zentralperspektivischen Bildraum negiert (und der Farbe eine größere Bedeutung im Bilde gegeben) und nach ihm auch die Kubisten. Beide setzten aber eine neue, ebenfalls zeichnerisch fundierte Bildordnung, in die wiederum die Farbe nur eingepaßt wurde. Einzig Gauguin versuchte ihr schon eine dominierende Stellung im Bildgefüge zu geben, indem er ihre Flächen meistens ungebrochen zu teppichartiger Wirkung kommen ließ. Matisse störte jedoch der dunkle, melancholisch wirkende Gesamtton seiner Bilder und die in den Figuren und Himmelsplänen nicht restlos durchgeführte Autonomie der Farbe, nicht zuletzt aber seine literarisch-exotische Symbolik.

Sein eigener Weg begann mit intensivem Naturstudium, das er formal in verschiedene Richtungen vortrieb. Zunächst hellte er nach dem Vorbild der Impressionisten seine Palette auf. Dann gliederte er – eben unter dem Einfluß Gauguins, aber auch der persischen und islamischen Kunst – seine Kompositionen in klare Farbsilhouetten auf, die er immer stärker mit Arabesken belebte. Die Gefahr, auf diese Weise nur noch Stoffmuster zu malen, lag natürlich sehr nahe. Um ihr zu entgehen, versuchte er durch rücksichtslose Vereinfachung der Formen und energische Konturen zu einer festen Bildarchitektur zu kommen. Zeitweilig erreichte er durch Betonung der Waagerechten und Senkrechten einen statischen Bildaufbau. Dann wieder brachte er durch rhythmische Anordnung ähnlicher Flächenvolumen fast eine barocke Bewegung in seine Bilder (*La musique* und *La danse* von 1909–1910). Er malte lange Zeit verschiedene Motive wie Landschaften, Stilleben und Figurenkompositionen. Später bevorzugte

er Interieurs mit Früchten, Teppichen und reichgekleideten oder nackten Frauen. Dieses den Holländern entlehnte Motiv bildete den konventionellen Rahmen, in dem er die gewagtesten Farb- und Formkombinationen zu einer kraftvollen Synthese brachte. Gerade der traditionelle Bildgegenstand ließ seine ungewöhnliche Gestaltungsweise um so deutlicher hervortreten und zu einem ähnlichen geistigen Abenteuer werden wie die Bilder Picassos, auch wenn sie im Betrachter nicht die gleiche moralische und auch künstlerische Beunruhigung hervorrufen.

Diehl widmet den *papiers découpés*, die seit 1941 eine große Rolle spielen, ebenfalls eingehende Betrachtungen. Und das zu Recht; denn uns will scheinen, als hätten in der spröden Technik des „Zeichnens mit der Schere“ die Gestaltungsabsichten von Matisse ihren angemessenen Ausdruck gefunden. Der verkürzte Arbeitsgang bewahrt ihn vor überflüssigen Details ebenso wie vor leerem Virtuositentum und führt ihn bis an die Grenze völliger Abstraktion. Diehl sagt dazu: „Die faszinierende Nacktheit dieser Kompositionen mit den subtilen Kontrasten, die das Räumliche determinieren, ist zugleich voller Schematismus und Leben, voller Freiheit und Expansionskraft, voller Spontaneität und Ornamentalität.“ Diese Arbeiten befriedigen das ästhetische Gefühl des Betrachters eher als viele seiner gemalten Bilder. Die Gewohnheit, „den Betrachter nicht zum Zeugen seiner Anstrengungen werden zu lassen, die die Arbeit gekostet hat“, ließ Matisse immer wieder alle früheren Stadien der Arbeit völlig auslöschen, so daß am Ende oft nur eine Ideenskizze übriggeblieben ist, deren flüchtige Niederschrift nicht ihrer geistigen Bedeutung entspricht. Außerdem befriedigt auf vielen Bildern die Behandlung der Farbmaterie nicht. Der Gestaltungsprozeß ist auf den meisten Bildern von Braque und Picasso in allen Einzelheiten intensiver spürbar. Wahrscheinlich ist das der Grund für ihre größere Überzeugungskraft.

Berlin

Walter Birenheide

## ZUM NACHSCHLAGEN

Friedrich Herzfeld: Alles über Musik. Schnell nachgeschlagen. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1959. 302 Seiten. 12.80 DM

Auch was nicht in neue geistige Bezirke vorstößt, verdient Beachtung, wenn es Informationsmaterial in so kluger Auswahl und so neuartiger Anordnung darbietet wie dieser schmale Band. Aufgegliedert in die fünf Hauptteile Akustik und Musiklehre, Instrumente, Die Oper, Schaffende und Wiedergebende, Die Organisation des Musiklebens, widmet er besonders breiten Raum der Oper und der Unterhaltungsmusik einschließlich des Jazz – angesichts der großen Beliebtheit dieser Musiziergattungen vor allem bei der Jugend gewiß zu Recht. In puncto Oper gibt er nicht nur musikgeschichtliche und inhaltliche, sondern auch anderswo kaum zu findende praktische Auskünfte: so über die steigende und fallende Beliebtheit ihrer Komponisten zwischen 1900 und 1950 durch Aufführungsziffern, über den Anteil des 20. Jahrhunderts am derzeitigen Opernrepertoire, über alle deutschen und die größten ausländischen Opernhäuser mit Sitzplatz- und Personalzahlen, über die in den Hauptwerken geforderte Orchesterbesetzung u. a. Auch über das Schallplattenwesen und die Rundfunkgesellschaften erfährt man hier erstmals sehr wertvolle Details. Daß daneben die Kapitel Musiklehre und Instrumentenkunde sehr kurz gefaßt sind, ist kein Nachteil; die wichtigsten Aufschlüsse vermitteln auch sie, und der tiefer Interessierte wird ohnehin zu Spezialwerken greifen. Besonders glücklich erscheint die nicht alphabetische, sondern chronologische Anordnung von Werken, Komponisten und Interpreten (ein Stichwortregister verhilft dennoch zu raschem Auffinden). Dadurch ergeben sich zwanglos sehr fesselnde historische Überblicke. Etwas getrübt wird der sympathische Eindruck durch gelegentliche Ungenauigkeiten, die in der 2. Auflage berichtigt werden sollten.

Berlin

Günther Baum

## GESCHÄFT MIT DEM GEIST?!

Es gab bei uns vor einigen Jahren eine heftige Debatte über die Frage, ob es mit der Würde von Dichtung und Literatur noch vereinbar sei, daß sich ein Autor mit seinem Namen für Zigarettenreklame hergibt. Auch an dieser Stelle sind seinerzeit Bedenken gegen eine solche Art des „Geschäftes“ mit dem Geist erhoben worden. Kann und darf das aber heißen: „Umsonst habt Ihr's empfangen, umsonst sollt Ihr's auch abgeben“? Neben dem, daß die Talente des Geistes Gaben oder Gnaden einer nicht mit Händen zu greifenden Macht sind, bringen sie jedoch für den mit ihnen Beschenkten (oder zu ihnen Verdammten) – kein Geringerer als Hegel hat davon gesprochen, daß man z. B. zum Philosophieren verdammt sei – im Ablauf seines irdischen Schicksals nichts anderes mit, als es das Leben für alle übrigen Menschen auch in petto hat: Arbeit und Mühe, Schweiß, Blut und Tränen. Die Ergebnisse geistiger Arbeit, was sie sonst oder an sich sein mögen, einmal außer acht gelassen, sind in unserer modernen Arbeitswelt dasselbe wie alle anderen Arbeitsfrüchte, sie sind „Waren“, mit denen eine nicht unerhebliche Menge anderer Menschen Handel treibt und davon lebt, mit denen diese oft genug sogar zu beträchtlichem Verdienst kommen. Auch dies alles ist vollkommen in der Ordnung des irdischen wie des überirdischen Daseins. Nicht in der Ordnung scheint uns jedoch, daß sich auf diesem zugegeben etwas unübersichtlichen Felde an nicht wenigen Stellen nach wie vor Methoden der „Ausbeutung“ und des „unberechtigten Mehrwertes“ erhalten haben, wie sie vor hundert Jahren dem Frühkapitalismus eigen waren und damals mit einem beträchtlichen Rechtsgrunde zur Geburt des „Kommunistischen Manifestes“,

überhaupt zum Heraufkommen der Arbeiterbewegung, des Marxismus, Sozialismus und Kommunismus geführt haben. Düsseldorf ist unsere „vornehmste“ westdeutsche Stadt. Der örtliche Preisstandard soll wohl anderthalbmal so hoch wie in anderen westdeutschen Städten oder gar in Berlin sein. Man weiß Geld zu verdienen, und man weiß es auch auszugeben. Eine der bekanntesten Zeitungen Düsseldorfs und Rheinland-Westfalens ist der im Droste Verlag erscheinende „Mittag“. Man wird kaum glauben, daß die Annonceneinnahmen eines so gewichtigen Blattes so gering sind, daß die Bilanz an der Stelle des kleinsten wirtschaftlichen Widerstandes, nämlich bei den freien Mitarbeitern dieser Zeitung ausgeglichen werden müßte. Redakteure, Drucker, Setzer, ja Hilfsarbeiter und Pfortner haben ihre festen, von den Gewerkschaften ausgehandelten Gehälter und Löhne, so wie das Papier und die Maschinen nur zu genau durchkalkulierten, mit der allgemeinen Lage peinlich Schritt haltenden Preisen zu haben sind. Da andererseits der Honoraretat einer Zeitung im Verhältnis zu den übrigen Posten wenig ins Gewicht fällt, kann man sich ein Verharren auf dem hier gerade noch „erlaubten“ Minimum nur aus eingefleischten, in hundert Jahren nicht abgebauten Grundsätzen des Alt- und Hochkapitalismus erklären, der prinzipiell jeden Pfennig zu seinen Gunsten herauswirtschaftet, wo immer er herausgewirtschaftet werden kann. Nun, wir möchten den, der den Wert seiner geistigen Arbeit, auch als Arbeit, einigermaßen hochhält, davor warnen, mit diesem im übrigen wohlredigierten und auf einen gewissen Geist haltenden Blatt in Geschäftsverbindung zu treten. Wir können das um so besseren Gewissens tun, da wir selbst Mitarbeiter zu honorieren haben und besonders viel in genau der gleichen schwierigen



Sparte der Literaturkritik, die in dieser Hinsicht wohl immer am meisten auf den Idealismus und die Großzügigkeit ihrer Mitarbeiter angewiesen ist. Wenn der „Mittag“ jedoch den zweifelhaften Mut hat, seinen Mitarbeitern zu erklären, daß ein Honorar von 25 Pfennig je Breitzeile für eine Original-Buchbesprechung, für die vorher ein 800 Seiten dickes Buch zu lesen war (das dem Rezensenten auch noch nicht einmal geliefert wurde), das bei ihm übliche Honorar sei, über das „zum großen Bedauern“ nicht hinausgegangen werden könne, so erfährt das bestfundierte Solidaritätsgefühl der Redaktionen einen Schock. Ein solcher Standard entspricht ziemlich genau dem schäbigen Minimum, das von den Schriftstellerverbänden für journalistische „Zeilenarbeit“ zugelassen wurde. Es gibt, zur Ehre des Zeitungsverlegerstandes sei es nicht verschwiegen, manche kleine Provinzzeitung, die sich schämt, dieses im Falle von Literaturkritiken besonders absurde Minimum – (Stunde Arbeit etwa 40 Pfennig) – ihren Mitarbeitern anzubieten. Der „Mittag“ hat keine solchen Skrupel, obwohl er in Düsseldorf erscheint. Seine Geschäftsleitung spricht es unumwunden aus. Wir möchten jedoch beinahe noch größere „Schuld“ an so unguten Verhältnissen einer Redaktion geben, die nicht immer wieder auf die Abänderung ähnlicher Provokationen des sozialen Gefühls dringt, da sie es ja ist, die von Haus aus das hier geleistete Arbeitsmaß besser als die Vertreter einer ganz anderen wirtschaftlich-geistigen Schicht beurteilen kann.

Das Ganze gehört in das trübe Kapitel Geist und Geld, wo nach wie vor immer noch sehr seltsame, gelinde gesagt anachronistische Vorstellungen das Denken vieler Menschen beherrschen. In erster Linie das ganz generelle Vorurteil, daß geistige Arbeit im Grunde immer um Gottes Lohn getan werden müsse. Man kann es als Vortragender erleben, daß einem für eine abendfüllende Rede in einem christlichen Kreis ein Kuvert mit 20 DM Honorar

in die Hand geschoben wird, heimlich, da es ja vielleicht die Scham verletzen könnte, für geistige Arbeit auch noch Geld anzunehmen, insbesondere für eine im Dienste Christi geleistete Arbeit. Wunderliche Zeitgenossen das, die immer noch nicht wissen, daß zwischen Arbeit und Geld ein schlechthin notwendiges, ein fundamentales Verhältnis besteht und daß es genau umgekehrt eindeutige Unmoral ist, dieses Verhältnis verwischen zu wollen bzw. es gar nicht erst zu erkennen. Der Geistesarbeiter kann von sich aus gewiß auf Geld verzichten, wenn ihm sein Lebensunterhalt anderweitig bestritten wird – so wie die Autoren seinerzeit von sich aus darauf verzichten konnten, sich mit ihren Namen für die Industrierwerbung zur Verfügung zu stellen –, in gar keiner Weise ist aber die Öffentlichkeit im allgemeinen oder gar eine bestimmte wirtschaftliche oder soziale Gruppe moralisch berechtigt, mit einem ganzen oder halben Verzicht wie selbstverständlich zu rechnen, ihn insgeheim oder offen zu fordern, einen anderen Menschen also zu ihrem Opfer zu machen. Wenn unsere Bemerkungen etwas dazu dienen könnten, diese Falscheinstellung in den menschlichen Grundverhältnissen korrigieren zu helfen, so hätten sie ihren Zweck erfüllt. „Moral ist nur da, wo sie hingehört“, sagt Goethe in „Stella“, der im übrigen auch in seinem Leben nicht etwa ein kühl „realistisches“, sondern ein durch und durch moralisch richtiges, von den hier gegebenen Sachverhalten bestimmtes Verhältnis von Geld und Geist gehabt und uns allen vorgelebt hat.

J. G.

#### BIBLIOGRAPHIE AMERIKANISCHER UND ENGLISCHER ZEITSCHRIFTEN

Der amerikanische Roman ist eine nationale Institution, und zahllos sind die kritischen Versuche, aus seiner Tradition Wesen, Geist und Bestimmung der Nation herauszulesen. Leslie Fiedlers Aufsatz „The Novel and America“ in „*Partisan Review*“, Winter

1960, ist einer der aufschlußreichsten seiner Art, gerade auch für den Europäer, der von der Lektüre zweitklassiger populärer Schriftsteller, wie Steinbeck, Caldwell, Saroyan u. a., zu dem Schluß gekommen ist, daß der amerikanische Roman realistisch, „hard-boiled“, naiv und journalistisch sei. Fiedler verfolgt die tieferen Strömungen in der amerikanischen Literatur und zeigt, daß diese in ihrem wahren Wesen nicht-realistisch, manchmal sogar antirealistisch, und symbolisch ist; sie war schon symbolisch, bevor sich der Symbolismus in der europäischen Literatur durchsetzte. Das Hauptthema des europäischen Romans, die Liebe, fehlt in Amerika fast ganz; der amerikanische Roman ist merkwürdig geschlechtslos, und manche der besten Romane, wie *Huckleberry Finn* und *Moby Dick* sind daher zu Kinderbüchern geworden: „Einer der Faktoren, die Thema und Form in unseren großen Büchern bestimmen, ist die Strategie des Ausweichens, dieser Rückzug zu Natur und Kindheit, der unsere Literatur (und unser Leben) so reizvoll und so ärgerlich ‚jungenhaft‘ macht. Die Welt des Kindes ist nicht nur asexuell, sie ist voller Schrecken: eine Welt der Furcht und Einsamkeit, eine Welt mit Gespenstern; und der amerikanische Roman ist vornehmlich ein Roman des Schreckens (a novel of terror). Nach dem Westen zu entweichen, oder Zuflucht in der Wildnis zu suchen, scheint höchst verlockend, wenn man es von dem einengenden und nörglerischen Klima des häuslichen Lebens aus sieht; hat er aber einmal der Zivilisation abgeschworen, das Christentum abgeworfen und die Frauen zurückgelassen, dann fühlt sich der Wanderer ohne Schutz, eher als mutterloses Kind denn als freier Mensch. Sicher, da gibt es Ersatz für Frau und Mutter im grünen Herzen der Natur: das Naturkind, der gute Kamerad, heidnisch und ohne Scham – Queequeg (in *Moby Dick*) oder Chingachgook (im *Lederstrumpf*) oder Nigger Jim (in *Huckleberry Finn*). Aber die Figur des Naturkindes ist zweideutig, ein Traum und ein Alptraum.

Chingachgook hat ein zweites Gesicht, er ist Injun Joe, der Friedhof-Töter und das Höhlengespenst; Nigger Jim ist auch Babo aus Melvilles *Benito Cereno*, der demütige Diener, dessen Name „Papa“ bedeutet, und der das Rasiermesser an seines Herrn Kehle hält; und schließlich wird der dunkelhäutige Begleiter zum ‚schwarzen Mann‘, und das ist der traditionelle amerikanische Name für den Teufel.“ Ebenfalls in „*Partisan Review*“, Winter 1960, schreibt F. W. Dupee über „The other Dickens“, nämlich den gleichfalls ungeheuer fruchtbaren Briefschreiber Dickens. Richard Wollheim befaßt sich mit einem frühen Werk von George Orwell, „The Road to Wigan Pier“. Persönliche Eindrücke und Erinnerungen an Bernard Berenson gibt Elizabeth Hardwick in „Living in Italy: Reflections on Bernard Berenson“.

In „*Sewanee Review*“, Winter 1960, wird der amerikanische Dramatiker Arthur Miller kritisch gewürdigt. Henry Popkin („The Strange Encounter“) stellt ein Grundschema für Millers Dramen auf: „Arthur Miller konfrontiert jedesmal in seinen Stücken die Tiefebene der Banalität mit den Höhen und Tiefen der Schuld, um aus diesen seltsamen Zusammentreffen eine Parabel von verborgenem Übel und sozialer Verantwortung zu gewinnen. Jedes seiner abendfüllenden Stücke zeigt dasselbe Grundschema – jedes läßt durchschnittliche Menschen, die ihr Schicksal nicht begreifen, auf außerordentliche Aufgaben und Anklagen stoßen.“ – Eine neue Interpretation von Swifts *Gulliver's Travels* versucht der Literaturhistoriker Calhoun Winton in seinem Essay „Conversions on the Road to Houyhnhnmland“. „*Gulliver's Travels*“ ist eine satirische Darstellung dessen, was Swift als die neue ‚aufgeklärte‘ Religion ansah (heute und damals ungenau ‚Deismus‘ genannt), und eine Verteidigung des Augustinischen Christentums im Gewand Swiftscher Ironie. So interpretiert, wird Gulliver ein Pilger, der so symbolisch ist wie Bunyans Pilger symbolisch ist (und ich

glaube, daß eine bewußte Parallele zu ‚Pilgrim’s Progress‘ vorliegt, aber ich kann es nicht beweisen), eine Art von englischem Jedermann des 18. Jahrhunderts, dessen Pilgerfahrt von religiöser Unwissenheit zu einer ‚Bekehrung‘ im vollen Sinne des Wortes, zum Glauben der Houyhnhnms, dem vernünftigen Glauben der hypervernünftigen Pferde im neuen Eden des Houyhnhnmlandes führt.“ – In demselben Heft der „Sewanee Review“ schreibt der hochgelehrte René Wellek, Verfasser einer *Theorie der Literatur* und einer *Geschichte der Literaturkritik* über die Selbständigkeit und gegenseitige Abhängigkeit von „Literary Theory, Criticism and History“. Trotz aller Objektivität auch der Literaturgeschichtsschreibung gegenüber ist Wellek doch ein Vertreter der Theorie und Kritik, deren Bedeutung für die Wertung der Literatur er hier darlegt.

In „Hudson Review“, Winter 1959/1960, greift Patrick Cruttwell ein verwandtes Thema auf; unter dem Titel „Makers and Persons“ sucht er auf eigenwillige Weise dem Verhältnis zwischen dem Werk und der Persönlichkeit des Dichters auf die Spur zu kommen. – Interessant ist in diesem Heft außerdem eine zusammenfassende Kritik der neueren Filme des schwedischen Regisseurs Ingmar Bergman (Norman N. Holland, „A Brace of Bergmans“) und die präzisen kritischen Anmerkungen, die B. H. Haggin in seiner „Music Chronicle“ über den Dirigenten Leonard Bernstein und seine musikalischen Interpretationen macht. Bernstein ist ja vor kurzem mit den New Yorker Philharmonikern in Europa und auch in Deutschland gewesen, wo er vielleicht, als ein hochwillkommener Gast, von der Musikkritik allzu summarisch gelobt wurde.

In der Winternummer 1960 der „Kenyon Review“ dürfte den deutschen Leser am meisten der Aufsatz von John McCormick „Frozen Country“ interessieren, wenn auch kaum erfreuen. McCormick, der bis vor

kurzem Professor der Amerikanistik an der Freien Universität in Berlin war, gibt unter diesem Titel einen von deutlicher Abneigung inspirierten Bericht über das gegenwärtige Deutschland.

Die englische Zeitschrift „Encounter“ stellt im Januarheft einen jungen sowjetischen Schriftsteller vor, dessen Erzählung „The Trial begins“ unter dem Pseudonym Abram Tertz erscheint. Es ist eine ohne Rücksicht auf irgendwelche Zensur geschriebene Geschichte, in der sich die Gestalt des Erzählers mit seiner Erzählung schicksalhaft verkettet, denn eben sein undogmatisch-wahrhaftiger Bericht über eine Gruppe von Mitbürgern ist es, der ihn zusammen mit zwei der Dargestellten in ein Arbeitslager bringt.

Das Februarheft enthält zwei Beiträge zur neueren Romanliteratur. Pamela Hansford Johnson, „Proust 1900“, hält das Jahr 1900 für das „klimakterische“ Jahr der *Suche nach der verlorenen Zeit*, und sie versucht, die Ereignisse dieses Romanzyklus um dieses Jahr herum zu datieren. – Die amerikanische Dichterin Katherine Anne Porter, der man kaum ein besonderes Interesse für D. H. Lawrence zugetraut hätte und die ihm auch in Temperament und Stil denkbar unähnlich ist, schreibt eine recht herablassende Würdigung von Lawrences *Lady Chatterley’s Lover*, seinem skandalumwitterten und bis heute in England zensurbehinderten Roman. Im selben Heft noch eine ausführliche und reich dokumentierte soziologische Studie über „The American G. I. in Britain“, von Clancy Sigal.

Im Märzheft von „Encounter“ haben die politischen Beiträge das größere Gewicht. Die Niederlage der Labour Party bei den letzten Wahlen hat C. A. R. Crosland veranlaßt, sich über „The Future of the Left“ Gedanken zu machen. Genau wie die anderen sozialistischen Parteien Europas, die sich zum Teil schon für eine Revision entschieden haben, stehen die Politiker der Labour Party vor der Frage, ob sie ihr Parteiprogramm modernisieren sollen.



Mr. Crosland, der dem Gaitskell-Flügel angehört, stellt dafür einige Grundsätze auf. Mit seinen Vorschlägen setzt sich im Aprilheft R. H. S. Crossman vom linken Flügel der Partei sehr temperamentvoll auseinander. – Der Soziologe und Naturwissenschaftler Michael Polanyi, so erfährt man im Märzheft von „Encounter“ will im Juni in Berlin ein „Internationales Seminar“ für den „Kongreß für Kulturelle Freiheit“ abhalten. Diskussionsgrundlage dieses Seminars soll der Aufsatz „Beyond Nihilism“ sein, der hier abgedruckt ist und der die Überzeugung ausdrückt, daß die moderne Welt bereits eine Stufe jenseits des Nihilismus erreicht hat, von der aus neue schöpferische Entwicklungen möglich sind. – Daß George Kennan einer der wenigen wirklich

unabhängigen Geister und politischen Denker unserer Zeit ist, beweist er einmal mehr in seinem Gespräch mit Melvin J. Lasky, das kürzlich auf einer Konferenz in der Schweiz aufgenommen wurde. Kennans Analyse der russischen Situation ist ebenso unbestechlich wie seine Kritik an Amerika. – Ein Dokument von ähnlicher intellektueller Unbestechlichkeit ist Constantine FitzGibbons „Auschwitz and the Camp Commandant“ (im Aprilheft von „Encounter“). Ausgehend von den Aufzeichnungen des Kommandanten Höß, die er ins Englische übersetzte, befaßt sich FitzGibbon mit dem ungeheuerlichen Phänomen dieses Vernichtungslagers und mit der Theorie, die dieses und andere Lager Wirklichkeit werden ließ. U. B.

## NOTIZEN

Von MARIE LUISE KASCHNITZ, geb. 1901, erscheint im Herbst im Claassen Verlag ein neuer Band Erzählungen.

FRANZ BÜCHLER, geb. 1904 in Straßburg im Elsaß, veröffentlichte im Hünenburg Verlag soeben den Band „Dramen der Zeit“. Seine Gedichte werden im Herbst bei Diederichs unter dem Titel „Erde und Salz“ herauskommen.

Von KARL MARKUS MICHEL, geb. 1929, brachten wir in Heft 57 den Aufsatz „Gefühl als Ware“.

JOHANNES PFEIFFER, geb. 1902, hat soeben eine erweiterte Neuauflage seines Buches „Was haben wir an einem Gedicht?“ (Friedrich Wittig Verlag) herausgebracht. 1958 erschien von ihm das Hilty-Brevier „Daß das Herz fest werde“ im Luther Verlag Witten.

Von WERNER HELWIG, geb. 1904, ist im

Sigbert Mohn Verlag eine Geschichte der Jugendbewegung unter dem Titel „Die blaue Blume des Wandervogels“ erschienen, auf die wir demnächst ausführlich eingehen werden.

OTTO WALTER HASELOFF, geb. 1918, ist Professor für Psychologie an der Berliner Freien Universität und Mitherausgeber der „Schriften zur wissenschaftlichen Weltorientierung“.

Von Dr. HEINZ ISCHREYT stammte die Übersetzung des Kapitels „Lukeria“ aus Scholochows Roman „Neuland unterm Pflug“, die wir in Heft 67 der NDH veröffentlichten.

*HINWEIS: Wir machen unsere Leser auf zwei Beilagen aufmerksam: einen Prospekt des Verlages W. Kohlhammer und das Jahresprogramm 1960 der Gesellschaft für akademische Studienreisen e. V. Heidelberg.*

**Herbert Read**

## **Die Kunst der Kunstkritik**

*und andere Essays zur Philosophie, Literatur und Kunst.  
Aus dem Englischen übertragen von Herbert Schlüter.  
376 Seiten. Leinen 21,50 DM*

Vierzig Essays des weltbekannten englischen Autors – vierzig glänzend geschriebene Studien über Probleme der Malerei, der Architektur und Bildhauerei, der Literatur und Philosophie. Von Sir Herbert Reads Vorträgen hat sich der deutsche Leser durch etliche Publikationen bereits ein ungefähres Bild machen können, und dieser Band wird dazu beitragen, daß jene Vorstellungen alles Ungefähre verlieren.

»Das Glaubensbekenntnis eines Kritikers« – so heißt der letzte Essay unserer Sammlung, und der Autor sagt darin: »Es gehört zu meinem Credo, daß die wissenschaftliche Methode in der Kritik nur als untergeordnete Tätigkeit erlaubt ist. Der Kritiker mit Kopf, aber ohne Herz, ausgerüstet mit Präzisionsinstrumenten, doch nicht mit Liebe, das ist ein Ungeheuer.« Unnötig zu betonen, daß Herbert Read das genaue Gegenteil dieses »Ungeheuers« ist.

»Ein so kluger Kopf und so intimer Kenner der modernen Kunst, wie Herbert Read, hat« – wie »Die Barke« feststellt – »auch in Deutschland einen weiten Leserkreis, zumal sich seine Kennerschaft nicht darin äußert, daß er für die wenigen Eingeweihten mit den üblichen Schlagworten der ›Erklärer‹ spricht, sondern in einer Sprache, die jeder verstehen kann. Er legt es nicht darauf an, die Verwirrung der Begriffe noch größer werden zu lassen, er will ordnen und sichten.«

*In Ihrer Buchhandlung*

**Sigbert Mohn Verlag**

# Johann Georg Hamanns Hauptschriften erklärt

von Fritz Blanke, Elfriede Büchsel, Karlfried Gründer, Odo Marquard, Willi Wehmüller, Evert Jansen Schoonhoven, Lothar Schreiner und Martin Seils. Herausgegeben von Fritz Blanke und Karlfried Gründer.

1960 erschien:

## Band 2: Sokratische Denkwürdigkeiten

*Erklärt von Fritz Blanke. 1. Auflage 1960. 191 Seiten. Best.-Nr. 4363. Leinen 23,- DM*

Die „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ sind J. G. Hamanns erste und berühmteste Veröffentlichung, die bereits alle Elemente seines späteren Denkens enthält und das neue Welt- und Lebensverständnis des Magus in seinen grundlegenden Zügen aufzeichnet.

Der Kommentar deckt Hamanns Anspielungen und die von ihm gemeinten Bezüge auf. Auch zeigt er den Zusammenhang zwischen den einzelnen Einfällen, dessen Kenntnis besonders wichtig ist, weil Hamann seine Gedanken unverbunden nebeneinanderstellte.

Außerdem sind lieferbar:

## Band 1: Die Hamann-Forschung

*Einführung von Fritz Blanke. Geschichte der Deutungen von Karlfried Gründer. Bibliographie von Lothar Schreiner. 1. Auflage 1955. 184 Seiten. Best.-Nr. 4362. Leinen 23,- DM*

## Band 7: Gulgatha und Scheblimini

*Erklärt von Lothar Schreiner. 1. Auflage 1956. 176 Seiten. Best.-Nr. 4368. Leinen 22,- DM*



Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn



Walther von Loewenich GLAUBE, KIRCHE, THEOLOGIE

*204 Seiten. Ganzleinen 12,80 DM*

Wegen der ausgezeichneten Gabe des Verfassers, schwierige theologische und konfessionelle Probleme in leicht verständliche Form zu fassen, ist dieses Buch besonders geeignet, auch dem Laien viel Wissenswertes und Interessantes über das weit verzweigte Gebiet zu bringen. Es ist ein äußerst geistreiches und aufbauendes Buch und deshalb allen religiös Interessierten sehr zu empfehlen.

*Stuttgarter Ev. Sonntagsblatt*

Jacob Boehme GLAUBE UND TAT

*416 Seiten. Ganzleinen 10,20 DM*

Die Auswahl bevorzugt Lebensworte, die auch für den heutigen Menschen hilfreich sind. Zugleich führt sie in die Herzkammer des „Deutschen Philosophen“ und gibt dem Leser ein Bild vom Reichtum seiner Gedanken, von der Tiefe und Weite seiner Glaubenswelt und nicht zuletzt von der Sprachgewalt, die ihm eigen war. So erfüllt das Buch – das auch äußerlich sehr liebevoll hergerichtet ist und zu einem erstaunlich billigen Preis angeboten wird – seinen Zweck, zu einer fruchtbaren Begegnung mit Boehme zu führen. *Deutsches Pfarrerbblatt*

Paul Jacobs GRUNDLINIEN CHRISTLICHER ETHIK

*220 Seiten. Ganzleinen 12,80 DM*

Aus dem Inhalt: Vom Sinn und Maßstab einer christlichen Ethik – Das Bild des Menschen unter dem Gesetz – Der Mensch in der Erfüllung des Gesetzes Christi – Das Problem von Ordnung und Gestaltung – Der Mensch in Liebe und Ehe – Der Mensch in Volk und Staat – Der Mensch in Beruf und Arbeit.

L U T H E R - V E R L A G · W I T T E N

# **Werner Helwig**

## **Die Blaue Blume des Wandervogels**

*Vom Aufstieg, Glanz und Sinn  
einer Jugendbewegung.  
408 Seiten. Leinen 14,80 DM*

*Aus dem Inhalt:*

Aus der Urzeit des Wandervogels  
Vielfalt der Bünde  
Wie wurde der Wandervogel  
»gegründet«  
Die großen Zeiten  
des Zupfgeigenhansl  
Ausbreitung des Wandervogels  
Der Hohe Meißner  
Außenseiter /  
Waldverwandtschaften  
Frühe Großfahrt /  
Frühe Auslandsfahrt  
Großer Bundestag vor dem  
ersten Weltkrieg  
Die ersten Jugendherbergen  
Muck Lamberty  
und seine Neue Schar  
Bünde und Burgen  
Hjalmar Kutzleb  
Rührungshelden / Ernst Toller  
Der Nerother Wandervogel  
Daseinstechnik  
einer Wandervogelgruppe  
Aus Gruppenchroniken der  
Zwanziger Jahre  
Das Wesen der Freischar und  
ihre Führer  
Teut, Tusk und die Jungentrucht  
Auflösung und Ausmerzung  
der Bünde

*Dr. Gerhard Nebel an Werner Helwig:* Ihr Buch ist prächtig, hat mich sehr bewegt, die beste Deutung der Jugendbewegung . . . Kritisch ist gar nichts zu bemerken: ein ungeheures Material, die adäquate Auslegung – die Aufgliederung in die Gesprächspartner leuchtet ein. Einige Szenen sind großartig. Schön die Überlegenheit, mit der auch pseudometaphysisches Geschwätz auf seine Intentionen zurückgebracht wird.

**Sigbert Mohn Verlag**

LEO WEISGERBER

## **Von den Kräften der deutschen Sprache**

---

**Band I Die Sprache unter den Kräften des menschlichen Daseins**

2. Auflage, 50 Seiten, kartoniert 2,20 DM

**Band II Vom Weltbild der deutschen Sprache** 2., erweiterte Auflage

1. Halbband: Die inhaltbezogene Grammatik

267 Seiten, Leinen 12,80 DM

2. Halbband: Die sprachliche Erschließung der Welt

284 Seiten, Leinen 13,50 DM

**Band III Die Muttersprache im Aufbau unserer Kultur**

2., erweiterte Auflage, 308 Seiten, Leinenband 14,80 DM

**Band IV Die geschichtliche Kraft der deutschen Sprache**

2., erweiterte Auflage, 312 Seiten, Leinenband 14,80 DM

„Die Werke des Bonner Sprachwissenschaftlers Leo Weisgerber sind eine Fundgrube, nicht nur für den Germanisten, sondern auch für den sprachlich angeregten Laien. Sie legen Rechenschaft ab von dem Stand der heutigen Sprachforschung, überprüfen und bewerten ihre Ergebnisse und sehen alle sprachlichen Grundtatsachen und Äußerungen im sinnvollen Zusammenhang mit den umfassenderen Deutungen des menschlichen Lebens.“

*Letras*

„Durch eine vorbildlich klare Darstellung eignet sich Weisgerbers Buch vorzüglich zur Einführung in ein wichtiges und nicht immer mit solcher Klarheit beleuchtetes Gebiet der modernen Sprachforschung.“

*Niederdeutsche Mitteilungen*



**PÄDAGOGISCHER VERLAG  
SCHWANN  
DUSSELDORF**



## Romane und Werkausgaben

**R.C.Hutchinson** *Der neunte März*

Roman. Aus dem Englischen übertragen von Ernst Sander.  
432 Seiten. Leinen 14.80 DM

*Die Stiefmutter*

Roman. Aus dem Englischen übertragen von Ernst Sander.  
314 Seiten. Leinen 12.80 DM

**Otto Flake** *Die Monthiver-Mädchen*

Roman. 767 Seiten. Leinen 16.80 DM

*Fortunat*

Roman. ca. 1800 Seiten. Dünndruck. Leinen ca. 38 DM (Erscheint im Herbst 1960 mit einer Einführung von Max Rychner)

*Es wird Abend*

Aus einem langen Leben. ca. 550 Seiten. Leinen ca. 20 DM  
(Erscheint im Herbst 1960)

*Der Pianist*

Unveröffentlichte Erzählung. 96 Seiten. 2.40 DM. Das Kleine Buch Nr. 140 (Erscheint im Herbst 1960)

im Sigbert Mohn Verlag

**Karl Bjarnhof** *Frühe Dämmerung*

Aus dem Dänischen übertragen von Albrecht Leonhardt. 318  
Seiten. Leinen 12.80 DM

*Das gute Licht*

Aus dem Dänischen übertragen von Albrecht Leonhardt. 319  
Seiten. Leinen 12.80 DM

*Jorim ist mein Name*

Roman. Aus dem Dänischen übertragen von Friedrich Wasch-  
nitius. ca. 176 Seiten. Leinen ca. 11 DM (Erscheint im Herbst  
1960)

**Ivo Michiels** *Der Abschied*

Roman. Aus dem Niederländischen übertragen von Annelotte  
Piper. 196 Seiten. Leinen 10.80 DM

**Robert Penn  
Warren** *Amantha*

»Band of Angels«. Roman. Aus dem Amerikanischen über-  
tragen von Helmut Degner. 514 Seiten. Leinen 17.50 DM

*Alle Wünsche dieser Welt*

Roman. Aus dem Amerikanischen übertragen von Helmut  
Degner. 526 Seiten. Leinen 19.80 DM

WILHELM BITTER

# Magie und Wunder in der Heilkunde

*Herausgegeben von Wilhelm Bitter.*

1959. 177 Seiten. Leinen 12,80 DM

Aus dem Inhalt: C. G. Jung, Über Psychotherapie und Wunderheilungen. W. Bitter, Die medizinische Psychologie und die „geistigen“ Heilungen. A. Allwohn, Magie und Suggestion in der Heilpraxis. E. Michaelis, Der Heilungs- und Dämonenkampf. J. Chr. Blumhardts. H. M. Christmann, Der Doppelgegensatz: Wunder und Pseudowunder – Sakrament und Magie. B. Sommer, Wunderheilungen in der Psychotherapie? G. Siegmund, Wunderheilungen im Lichte der modernen Medizin. J. Meinertz, Zum Thema „Religion und Psychotherapie“. I. Strauch, Die „geistigen“ Heilungen von Dr. rer. pol. Trampler. A. Jores, Magie und Wunder in der Medizin. H. Bender, Glaubensheilungen und Parapsychologie. G. R. Heyer, Wunder und Magie in der Heilkunde.



**Ernst Klett Verlag**  
**Stuttgart**

ZWEISPRACHIGE  
AUSGABEN  
in der  
SAMMLUNG DIETERICH

## *Englische Gedichte*

*aus sieben Jahrhunderten*

Zweisprachen-Ausgabe  
Ausgewählt und eingeleitet  
von L. L. Schücking  
392 Seiten, Leinen, 11,80 DM (Band 109)

In dieser Sammlung gibt der bekannte Anglist einen erschöpfenden Überblick über die englische Lyrik in all ihren Spielarten, beginnend mit dem Mittelalter, über die Klassiker des elisabethanischen Zeitalters und des Barocks bis zu Eliot und den Heutigen.

## *Französische Gedichte*

*aus sechs Jahrhunderten*

Zweisprachen-Ausgabe  
Ausgewählt und eingeleitet von Fritz Schalk  
XXXVIII u. 442 Seiten, Leinen,  
13,80 DM (Band 184)

Der Zeitraum, aus dem diese Gedichte stammen, umfaßt sechs Jahrhunderte und reicht von Francois Villon, dem Vaganten des 15. Jahrhunderts, bis zu unseren Zeitgenossen Saint-John Perse und Yvan Goll.

## *Italienische Gedichte*

*aus acht Jahrhunderten*

Zweisprachen-Ausgabe  
Herausgegeben und eingeleitet  
von Horst Rüdiger  
480 Seiten, Leinen, 14,80 DM (Band 229)

Diese Auswahl reicht von den Anfängen der italienischen Kunstdichtung über die Lyrik der Renaissance bis zur Gegenwart.

## *Spanische Gedichte*

*aus acht Jahrhunderten*

Zweisprachen-Ausgabe  
Verdeutsch und eingeleitet  
von Rudolf Grossmann  
XXXVIII u. 470 Seiten, Leinen, 15,80 DM (Bd. 237)

Diese Anthologie zeigt durch die sorgfältige Auswahl nicht nur die Vielfalt und Fülle der spanischen Lyrik, sondern vor allem auch die Kontinuität des spanischen Wesens auf.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.  
Den Gesamtkatalog der  
SAMMLUNG DIETERICH  
lassen Sie sich bitte von ihrem Buchhändler geben  
oder von uns zusenden.

**CARL SCHÜNEMANN VERLAG**  
**BREMEN**



# *Der Kriegerroman aus Sowjetrußland*

**GRIGORIJ BAKLANOW**

## **Ein Fußbreit Erde**

Aus dem Russischen übertragen von H. Pross-Weerth

222 Seiten. In Leinen gebunden DM 12.80

Ein Kriegerroman aus Sowjetrußland, ins Deutsche übersetzt, ist schon lange fällig, denn der russische Beitrag zur Literatur des letzten Krieges hat bei uns als einziger noch gefehlt. Hier ist er – das Werk eines Schriftstellers der jungen Kriegsgeneration, der den Krieg nicht nach Parteirichtlinien zurechtstutzt, sondern so schildert, wie er ihn selbst erlebt hat. Die russische Kritik wirft ihm „Remarquismus“ vor und beschuldigt ihn, den Krieg zu „unverhüllt“ zu zeigen, aus der Sicht des „kleinen Menschen, der in den schrecklichen Wirbel des Krieges gezogen wird“. Sie vermißt die höheren Gesichtspunkte und bescheinigt ihm, er habe „das höchste ästhetische Gesetz des sozialistischen Realismus verletzt“.

Genau das macht die Bedeutung des Romans für uns aus. Hier erfahren wir, wie der Krieg auf der anderen Seite der Front wirklich ausgesehen hat. Baklanow bleibt zwar ein vaterlandsliebender Sowjetbürger, aber er denkt nicht daran, die Wahrheit zu verbiegen. „Ohne Frage übertrifft er an Kunst der Darstellung wie an Wahrheitsgehalt weit die bisherigen sowjetischen Kriegsgeschichten.“ (St. Galler Tagblatt)

**DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART**



**Literatur · Film  
Theater · Kunst**

Georges Bernanos

Heinrich Böll

Luis Cencillo

Jean Daniélou

Alloune Diop

Eugen Gerstenmayer

Graham Greene

Friedrich Heer

Gabriel Marcel

Frangès Mauriac

## **Dokumente**

Kwame Nkrumah

Antoine Pinay

**Philosophie  
Theologie**

Giorgio La Pira

Joseph Royan

Paul Schallück

Robert Schuman

**Wirtschaft  
Gesellschaft**

**Zeitschrift für internationale Zusammenarbeit**

**Geschichte  
Politik**

16. Jahr · Zweimonatlich im Umfang von 80 bis 100 Seiten · Jahresabonnement 12,00 DM · Verlangen Sie ein kostenloses Probeheft · Verlag der Dokumente, Köln, Hohenstaufenring 11